Class DG807
Book .R6 4
1837

1
1853
4090

TABLEAU

DES

CATACOMBES.

Approuvé pour faire partie des publications de la Bibliothèque universelle, *dans la séance de ses comités*, du 9 février 1837.

Imp. de A. HENRY, rue Gît-le-Cœur, 8.

N.º 1

DIOGENES·FOSSOR·IN·PACE·DEPOSITVS
OCTAB V · KALENDAS · OCTOBRIS

-chette, Désiré Raoul-

TABLEAU
des
CATACOMBES
DE ROME

où l'on donne la description de ces cimetières sacrés, avec l'indication des principaux monumens d'antiquité chrétienne, en peinture et en sculpture; et celle des autres objets qu'on en a retirés

par Mr. Raoul-Rochette

Membre de l'Académie pontificale de Saint Luc

A PARIS.
à la Bibliothèque Universelle de la Jeunesse,
rue St. Antoine, 76.
1837.

I. de Bonnard et Frey.

DG807
.A
.R6
1837

By Transfer
Geological Survey
DEC 30 1932

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Avertissement..... I

Introduction..... I

Chapitre Ier. — Coup d'œil général sur les catacombes..... 11

Chapitre II. — Continuation du même sujet, où l'on montre comment les confessions, ou tombeaux de martyrs, ont fourni le type de l'autel principal des églises chrétiennes, et les chambre des catacombes, celui des chapelles latérales..... 55

Chapitre III. — Peintures des catacombes..... 96

Chapitre IV. — Monuments sculptés, sarcophages et pierres sépulcrales..... 192

Chapitre V. — Objets d'ameublement et de toilette, vêtements et bijoux; instruments de profession; lampes et vases placés dans les cercueils chrétiens. 241

Chapitre VI. — Portraits du Christ, de la Vierge, des apôtres; figures de saints et de martyrs qui se trouvent sur divers monuments des catacombes, particulièrement sur les peintures et sur les vases de verre..... 258

Notes..... 273

AVERTISSEMENT.

Avant d'exposer, comme je le ferai dans l'*Introduction* de cet ouvrage, les vues qui m'ont dirigé, j'ai un mot à dire pour donner connaissance à mes lecteurs des sources où j'ai puisé. C'est un soin que doit toujours prendre, suivant moi, tout écrivain, ami de la vérité. Il faut que chacune de ses assertions puisse toujours être contrôlée, et que chacun de ses lecteurs puisse toujours vérifier par lui-même si ce qu'il affirme est exact, afin de se convaincre que ce qu'il en infère est juste. C'est à ce prix qu'un auteur obtient du public qui lit et qui juge la confiance qu'il mérite. Quant à cet autre public, qui, sans se soucier de lire, vante ou dénigre, suivant les passions qu'il éprouve ou celles qu'on lui inspire, ce n'est pas de lui qu'il s'agit, attendu que ce n'est pas pour lui qu'on écrit.

Presque tous les matériaux dont j'ai fait usage ont été rassemblés, à partir du XVIe siècle où vécut Bosio, le premier et le plus infatigable de tous les explorateurs des catacombes, par des savants au zèle et au mérite desquels on ne saurait donner trop d'éloges. Bosio, qui avait passé presque toute sa vie, de 1567 à 1600, à ouvrir, à fouiller, à décrire les catacombes, à faire dessiner et graver tout ce qu'il y trouvait de monuments antiques, peintures, inscriptions, bas-reliefs, lampes, vases, etc., ne put jouir du fruit de tant de travaux; il mourut, laissant son ouvrage inachevé; et ce fut par les soins de G. Severano que cet ouvrage, accru d'un dernier livre par l'éditeur, parut à Rome, en 1632, sous le titre de *Roma sotterranea*. Quelques années plus tard, le même ouvrage, traduit en latin, fut reproduit par P. Aringhi, en deux volumes in-folio, imprimés à Rome, en 1651 et 1659. Les changements et les additions faits par ce nouvel éditeur à l'œuvre posthume de Bosio n'étaient pas, il faut le dire, assez considé-

rables, pour ajouter beaucoup au mérite du travail original. Il n'en est pas ainsi de celui de Bottari, qui, en publiant de nouveau les planches exécutées du temps de Bosio, et restées à peu près sans explication, les accompagna d'un commentaire aussi savant et aussi détaillé sous le rapport de l'érudition ecclésiastique, que sous celui de l'antiquité profane. Cet ouvrage, chef-d'œuvre de savoir et de critique, sorti des presses de l'imprimerie du Vatican, forme trois volumes in-folio, publiés de 1737 à 1754, sous ce titre : *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma, pubblicate gia dagli autori della Roma sotterranea, ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni per ordine di N. S. Clemente XII, felicemente regnante.*

La publication de cet ouvrage avait été précédée de celle d'un autre livre dont les catacombes avaient fourni le sujet et la matière. C'est celui que Marc-Antonio Boldetti, chanoine de Sainte-Marie *in Transtevere*, fit paraître à Rome, en 1720, et qui est inti-

tulé : *Osservazioni sopra i cimiterj de' Santi martiri ed antichi cristiani di Roma,* in-folio. L'auteur de cet ouvrage, succédant à la charge de gardien des catacombes qu'avait exercée long-temps l'illustre antiquaire d'Urbin, le prélat Fabretti, s'était livré, durant une période de trente années, à la visite et à l'examen de ces cimetières sacrés, avec tout le zèle d'un antiquaire, accru de toute la dévotion d'un ecclésiastique; il y avait découvert des allées nouvelles, de nombreux oratoires, et une foule d'objets de toute espèce, qu'il recueillit avec un soin religieux, qu'il fit dessiner et graver avec une scrupuleuse exactitude. Son livre, où il a déposé les fruits d'une longue expérience et d'une vaste érudition, est, on peut le dire, aussi bien que les catacombes elles-mêmes, une véritable mine d'antiquités sacrées; les monuments qui s'y trouvent gravés, et dont les originaux forment en grande partie le musée chrétien du Vatican, y ajoutent encore un nouveau prix.

Tels sont les principaux ouvrages dont je me suis servi, et qui auraient pu, à la rigueur, me dispenser d'en consulter d'autres. Il s'en faut bien cependant que j'aie borné là mes recherches; je dois citer encore, parce que la reconnaissance m'en fait un devoir et un plaisir, quelques autres ouvrages qui m'ont été d'un grand secours. Je nommerai d'abord deux livres du P. Marangoni, son *Appendix de cœmeterio sanctorum Thrasonis et Saturnini,* et ses *Acta sancti Victorini;* Româ, 1740, où l'auteur, qui avait été le compagnon de Boldetti, dans toutes ses courses aux catacombes, et le confident de toutes ses pensées, a recueilli de nombreux matériaux échappés à un incendie qui dévora le fruit des travaux entrepris en commun par ces deux hommes respectables. Le P. Marangoni est encore auteur d'un livre curieux et rare, dont je me suis beaucoup servi, et qui a pour titre : *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese;* Româ, 1744, in-4°. Je citerai en second lieu les travaux d'un

autre savant jésuite, trop tôt enlevé à la science qu'il promettait d'enrichir de nombreux et importants travaux, le P. Lupi, qui, pendant plusieurs années de séjour à Rome, prit une part active aux recherches de Boldetti et de Marangoni dans les catacombes. Nous possédons de lui un livre intitulé : *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severæ martyris epitaphium;* Panormi, 1734, que je cite souvent, que je trouve toujours exact, et que je ne saurais assez louer. Le recueil posthume des *Dissertazioni, lettere ed altre operette,* du même auteur, publié par les soins du P. Zaccharia (Faenza, 1785, 2 volumes, in-4°), renferme également, sur l'antiquité chrétienne, en général, et sur les catacombes de Rome en particulier, une foule de renseignements précieux. Je citerai enfin l'*Histoire de l'art par les monuments,* ouvrage posthume de d'Agincourt, ce Français venu à Rome, pour y passer quelques mois, et qui y vécut cinquante années, uniquement occupé, durant ce long espace d'un demi-

siècle, à réunir et à disposer les matériaux d'un livre, qui n'a vu le jour qu'après lui : singulière destinée, qui fut commune aux trois hommes qui s'étaient voués avec le plus d'ardeur et de persévérance à l'exploration des catacombes, Bosio, Boldetti et d'Agincourt, de ne laisser que des œuvres posthumes, et de ne recevoir que d'une main étrangère le dernier service dû à leurs veilles laborieuses!

Il manquerait quelque chose à l'instruction de mes lecteurs, comme au témoignage de ma reconnaissance, si je ne consignais encore ici le titre de quelques livres, dont l'étude, indispensable à tout antiquaire, l'est particulièrement à l'interprète des monuments chrétiens. Tel est le recueil des *Inscriptiones antiquæ* de Raphaël Fabretti, Româ, 1702, in-folio, dont le huitième chapitre est consacré à l'explication des monuments chrétiens; tel est surtout le livre de Filippo Buonarotti, intitulé : *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiterj*

di Roma; Firenze, 1716, in-4°; travail admirable par l'érudition et par la critique, et certainement un des chefs-d'œuvre de la science. Je citerai encore le bel ouvrage de Ciampini : *Vetera monimenta, in quibus præcipuè musiva opera, sacrarum profanarumque ædium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur;* Româ, 1747, 3 volumes in-folio; un livre du P. Allegranza, intitulé : *Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi;* Milano, 1757, in-4°; les savants travaux du prélat Mamachi, *Origines et antiquitates christianæ;* Româ, 1749-1752, 4 volumes in-4°, et *De' costumi de' primitivi cristiani;* Româ, 1753-1754, 3 volumes in-8°; et j'y joindrai, en dernier lieu, l'ouvrage du docteur Münter : *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen* (c'est-à-dire : *Images symboliques et représentations figurées des anciens chrétiens*), parties I et II; Altona, 1825, in-4°, ouvrage où le savoir de l'antiquaire rachète ce qui pourrait manquer à l'orthodoxie de l'auteur.

Il doit m'être permis de dire en finissant que j'ai fait aussi quelque usage de *trois Mémoires d'antiquité chrétienne*, de ma composition, deux desquels sont insérés dans le tome XIII des *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres;* et le troisième, destiné au même recueil, est encore inédit; ces mémoires traitent des *Peintures,* des *Inscriptions,* et des divers *Objets trouvés dans les catacombes,* envisagés principalemement sous le point de vue de leurs rapports avec l'antiquité profane. Précédemment, j'avais exposé des vues générales sur les *Monuments de l'Iconographie chrétienne,* dans un *Discours* publié en 1834, et où j'ai pu me croire autorisé à puiser aussi quelques idées. C'est d'ailleurs un aveu que je suis bien aise d'avoir l'occasion de consigner ici, qu'en aucun temps l'antiquité chrétienne n'est restée étrangère à mes travaux. Durant mon séjour à Rome, l'examen des vieilles basiliques, celui des inscriptions chrétiennes, qui couvrent toute une des

parois du long corridor du Vatican, ont été au nombre des objets d'étude qui m'ont le plus occupé. J'ai passé bien des journées entières dans ce sanctuaire de l'antiquité, où le sacré et le profane se retrouvent en face l'un de l'autre, par les monuments écrits qui nous en restent, comme aux jours où le paganisme et le christianisme, luttant ensemble avec toutes leurs ressources, étaient encore aux prises l'un avec l'autre; je ne crois pas que les moments que j'ai passés dans cette étude aient été perdus pour mon instruction. Mais n'y eût-il que ce trésor d'impressions que l'on recueille devant cette immense collection d'épitaphes chrétiennes, enlevées des cercueils des catacombes et maintenant attachées aux murs du Vatican; ce serait là tout un fonds inépuisable de souvenirs et de jouissances pour une vie entière.

Qu'il me soit permis, à cette occasion, d'ajouter une dernière observation. La connaissance des monuments figurés du christianisme, si intéressante à tant de titres,

est peut-être restée jusqu'ici trop en dehors des études ecclésiastiques. Il s'en faut bien, cependant, que les livres inspirés par le génie du christianisme contiennent toute son histoire. Après les titres divins, qui constatent son origine et sa mission sacrées; après les apologies de ses docteurs et les actes de ses martyrs; après tant de monuments littéraires, dictés dans la langue des deux Églises, il reste encore cette foule de monuments figurés, produits dans les premiers siècles du christianisme, qui sont autant de témoins fidèles, autant de preuves palpables de son génie, et qui nous en montrent la tradition, à partir de son berceau même. Or, c'est dans ces archives authentiques de la primitive Église que le clergé de nos jours trouverait des armes toutes préparées pour combattre l'ignorance et la mauvaise foi de ses adversaires, protestants ou hétérodoxes, qui n'ont presque rien vu, et qui n'ont jamais rien appris des catacombes de Rome; comme il y puiserait en abondance des arguments et des motifs pour

confondre les incrédules ou pour intéresser les fidèles.

Je n'ai plus qu'un dernier mot à dire; c'est que, dans le cours de ces recherches, je ne crois pas être sorti une seule fois des bornes d'une critique permise et d'une discussion légitime. Que s'il en était autrement, s'il avait pu m'échapper, contre mon intention et à mon insu, quelque observavation, quelque idée qui ne parût pas conforme aux vérités établies par l'autorité de l'Église, je déclare ici que je désavoue d'avance et que je rétracte toute parole de ce genre; car je n'ai rien tant à cœur, en publiant ce petit livre, que de donner un témoignage bien faible sans doute, mais aussi sensible qu'il dépend de moi, de mon attachement à la foi de mes pères, de mon profond respect et de ma soumission entière envers les pouvoirs sacrés qui en conservent le dépôt.

RAOUL-ROCHETTE.

Du Cabinet des Médailles et Antiques,
de la Bibliothèque du Roi, ce 1er mars 1837.

INTRODUCTION.

C'est dans les catacombes de Rome que se trouvent les monuments les plus anciens et les plus authentiques que le christianisme nous ait laissés de son premier âge. Partout ailleurs, ces monuments sont restés ou enfouis sous la terre, ou voués à l'oubli, ou consumés par la vétusté; ou bien ils ont été détruits par la main de l'homme qui détruit encore plus de choses que le temps. Mais à Rome, une si grande quantité des travaux des premiers fidèles s'est conservée jusque dans les entrailles de la terre et à travers tant de siècles, qu'il est impossible de méconnaître, devant un pareil fait,

le dessein de la Providence, qui avait voulu placer le berceau de la primitive Église au centre même de l'unité catholique, et lier en quelque sorte la destinée de la nouvelle Rome à celle de la ville éternelle.

Envisagés sous ce double point de vue, les objets d'antiquité qu'offrent à notre étude les catacombes de Rome acquièrent certainement, pour le chrétien et pour l'antiquaire, le plus haut degré d'intérêt. Ce sont des peintures, des bas-reliefs, des inscriptions, des verres peints, et une foule d'objets qui, fabriqués à l'usage des premiers fidèles, ou empruntés par eux à la société antique, au sein de laquelle ils avaient vécu jusqu'alors, et dont ils ne se séparaient encore que par les doctrines religieuses, portent ainsi l'empreinte des deux systèmes de civilisation qui se partageaient l'empire du monde. La plupart de ces travaux, exécutés en des temps de décadence et par la main d'artistes du

dernier ordre, ou bien appartenant à des hommes de la dernière classe, n'ont à la vérité que bien peu de mérite sous le rapport de l'art. Les peintures et les sculptures chrétiennes des catacombes ne soutiendraient pas le parallèle avec les monuments profanes du même genre et du même temps. Les fautes de langue et d'orthographe abondent dans les inscriptions chrétiennes, encore plus que dans celles du paganisme qui peuvent appartenir à la même époque. Mais c'est par cela même que les monuments du christianisme primitif, tels qu'ils apparaissent dans les catacombes de Rome, se recommandent à l'intérêt du philosophe comme à la piété du chrétien; car c'est à de pareils signes que s'y montre de la manière la plus sensible cette grande révolution sociale opérée dans le monde par le christianisme. Tout ce qui souffrait sur la terre, tout ce qui était pauvre, avili, opprimé, fut d'abord appelé à jouir des

lumières et des bienfaits de l'Évangile; c'est dans les rangs du peuple qu'il compta ses premiers disciples, ses premiers apôtres, ses premiers martyrs; et c'est à la racine même de la société, si l'on peut parler ainsi, que s'attacha le christianisme pour en renouveler la forme et en rétablir la destinée. Tel est aussi le spectacle que nous offrent les catacombes de Rome. Ce sont des monuments d'un art grossier, des œuvres de pauvres artisans, des inscriptions de gens du peuple, qui nous y font reconnaître la présence de la première société chrétienne, ensevelie morte ou vivante dans les entrailles de Rome. Ce sont des listes de noms obscurs, des travaux de mains inhabiles, qui s'y rencontrent à une profondeur où ne pouvait atteindre la puissance ni le fanatisme des empereurs; et quand on compare, dans les catacombes mêmes, le sort de ces chrétiens si humbles, si avilis, si persécutés, réduits à

cacher dans des lieux si tristes leur vie et leur mort, à n'exercer leurs arts, à n'exprimer leurs croyances qu'au sein de ces abîmes inaccessibles à la lumière; quand on compare cette indigence de moyens, dans une classe d'hommes si misérables, avec les ressources qui restaient encore à la société païenne, avec les talents qu'elle employait, avec les monuments qu'elle élevait; quand on compare, enfin, avec les magnifiques débris de la *Rome impériale*, si imposants encore aux forums de Jules-César et de Trajan, dans la basilique Antonine et dans le Colisée, les humbles et grossiers monuments de la *Rome souterraine*, si faibles d'exécution, si dénués de goût, d'invention et de talent, on n'est que plus frappé de voir une révolution si grande, si bienfaisante, sortir de ces souterrains qui ne nous offrent que des objets si pauvres à l'usage de si pauvres gens.

Mais, d'ailleurs, les monuments écrits

et figurés des catacombes de Rome, présentent, considérés en eux-mêmes, plus d'un genre d'intérêt propre à rachèter l'imperfection du travail et l'indigence de la matière. Je ne parle pas de ces signes et de ces symboles du martyre qui accompagnent tant de reliques sacrées, objets de la vénération des chrétiens : une pareille recherche est en dehors de mes études ; et comme elle n'est plus nécessaire à la gloire du christianisme, elle a cessé de l'être aussi à l'instruction de notre âge. Les exemples d'un temps où l'on se passionnait pour une idée, où l'on se dévouait pour une opinion, où l'on mourait pour sa croyance, sont si loin de nous, qu'il serait tout-à-fait superflu d'en recueillir aujourd'hui les témoignages. Les monuments du martyre doivent rester dans les catacombes, pour échapper à l'incrédulité ; et tout ce que l'on peut obtenir de la philosophie de notre siècle, c'est qu'elle admette l'his-

toire du christianisme, si remplie de morts généreuses et de dévoûments sublimes, sans se croire obligée de l'imiter ou même de la comprendre. Ce n'est donc que sur des peintures, des bas-reliefs, des inscriptions; ce n'est que sur des éléments tout matériels d'une civilisation chrétienne, restés attachés à des tombeaux, que peut s'exercer aujourd'hui le travail de l'antiquaire, sans troubler le repos des morts et sans offenser l'opinion des vivants; car il ne reste plus de morts dans ces tombeaux, et, de nos jours, on croit encore à ce que l'on touche. Mais ces peintures, ces bas-reliefs, ces inscriptions, offrent des traditions vivantes du génie de la primitive Église, mêlées à une foule de réminiscences antiques; mais ces objets de toute sorte dont la piété des premiers fidèles décorait la sépulture de leurs frères, sont autant de signes matériels d'une civilisation nouvelle, empruntés à une civilisation dé-

chue. Il y a donc là, même pour le philosophe qui ne fait cas que des faits, qui ne tient compte que des réalités, un double motif d'instruction et d'intérêt ; et ce n'est pas sans fruit qu'un siècle tout positif, tout matériel, tel que le nôtre, descendra dans les catacombes de Rome, ne fût-ce que pour s'y complaire en lui-même et s'applaudir de ce qu'il est, à l'aspect de ce que fut la société chrétienne du premier âge.

Pour que cet examen des catacombes, entrepris sous le point de vue archéologique, renferme toute l'instruction qu'il peut offrir, il est nécessaire de jeter d'abord un coup d'œil sur ces souterrains, d'en connaître la forme générale, d'en rechercher la disposition primitive, et surtout de s'assurer si, dans leur état actuel, comme dans leur destination antique, ils appartiennent réellement au christianisme ; car c'est de la solution de ces questions générales, aux-

quelles se joignent un assez grand nombre de questions de détail, que dépend tout l'intérêt des monuments trouvés dans les catacombes : ce doit donc être là le premier objet de notre attention.

TABLEAU

DES

CATACOMBES DE ROME.

CHAPITRE PREMIER.

COUP D'OEIL GÉNÉRAL SUR LES CATACOMBES.

Avant de conduire mes lecteurs dans les catacombes de Rome, pour leur faire envisager le berceau du christianisme, avec les objets qu'il y a laissés, je dois écarter de leur esprit une impression pénible que ce mot *Catacombes* pourrait produire. Des lieux souterrains, privés d'air et de lumière, voués à la sépulture et remplis uni-

quement des images et des souvenirs de la persécution ou de la mort, semblent ne pouvoir procurer que des connaissances tristes et sévères. Un voyage, qui ne peut se faire qu'à la lueur des torches, quelquefois en rampant sur le sol et en se frayant péniblement la route à travers des terres qui s'éboulent, avec la crainte que ces éboulements imprévus ne rendent le retour impossible, souvent avec le danger de s'égarer dans les tortueux détours d'un inextricable labyrinthe; un tel voyage, si intéressant qu'il soit pour l'imagination, par l'idée même des périls et des difficultés qui l'accompagnent, semble sortir du domaine de la science, bien qu'il puisse y avoir aussi pour l'antiquaire, comme pour le naturaliste ou pour le navigateur, des terres dangereuses à explorer, des découvertes utiles à poursuivre jusque dans des lieux inaccessibles. Il est certain, en effet, que très peu de voyageurs du nombre de ceux qu'attire de toutes parts à Rome l'amour de l'art ou de l'antiquité, entreprennent avec quelque suite la visite des catacombes. La plupart se retirent satisfaits d'avoir jeté un coup d'œil rapide sur quelques allées du cimetière supérieur creusé au-dessous de la voie Appienne, dans le voisinage de l'ancienne basilique de Saint-Sébastien, et qui s'appellent proprement les *Catacombes*. Plus d'un savant et d'un ecclésiastique, même parmi ceux

qu'a fixés à Rome l'étude de l'antiquité, ou que celle de la religion y occupe, a fourni une longue carrière, sans jeter, même sur ces seules *Catacombes* de Saint-Sébastien, ce coup d'œil superficiel. Des accidents graves, des aventures tragiques, celle, par exemple, qui arriva au peintre français Robert, et qui fournit à notre abbé Delille un des plus beaux épisodes de son poëme de l'*Imagination*, ne laissent pas d'agir sur le zèle des curieux et sur la détermination même des antiquaires. Ce n'est pas, d'ailleurs, de nos jours seulement que la visite des catacombes est devenue rare ou a paru dangereuse; témoin ce qu'en ont rapporté des hommes graves, tels que le P. Montfaucon. Mais ce qui n'est pas moins certain, c'est que, depuis le XVIe siècle, où les *Catacombes* furent en quelque sorte retrouvées et r'ouvertes à la fois pour la religion et pour la science, jusques dans le nôtre, où elles ont conservé le même intérêt pour l'une et pour l'autre, des savants intrépides, des antiquaires persévérants, ont puisé à cette mine féconde, toujours en en rapportant des connaissances nouvelles. En tête de tous ces noms consacrés à la reconnaissance publique, se place celui de l'infatigable Bosio, qui employa trente années de sa vie à parcourir les catacombes, à en lever les plans, à en dessiner les monuments, à en copier les inscriptions, et qui mourut avant de pouvoir publier

l'immense travail de cette *Rome souterraine* dont il avait rassemblé tous les matériaux. Plus heureux et non moins zélé fut le pieux et savant Boldetti, chanoine de Sainte-Marie *in Trastevere*, qui eut, pendant trente années aussi, la garde et l'inspection des catacombes, qui y fit à son tour de nombreuses découvertes, qui en retira une foule de monuments nouveaux, et dont l'ouvrage, riche de faits et d'observations, est un trésor d'érudition sacrée et de savoir archéologique. On devait croire cette mine épuisée après tant de travaux continués jusque vers la fin du dernier siècle. Mais un de ces Français qui apparaissent toujours dans toutes les régions de la science où il reste encore des découvertes à faire, surtout quand il s'y joint des dangers à courir, M. d'Agincourt était venu s'établir à Rome, pour y écrire l'histoire de la décadence de l'art, en présence de ses monuments. C'est à lui qu'il était réservé de fouiller dans les dernières profondeurs de cette *Rome souterraine*, et d'y porter le dernier, sur les traces de tant d'antiquaires, le flambeau de l'historien de l'art.

Grâce à ces travaux, les catacombes de Rome sont aujourd'hui mieux connues, sans être devenues plus accessibles qu'elles ne l'ont été peut-être en aucun temps. Visitées dans tous les sens, fouillées à toutes les profondeurs, décrites sous

tous les aspects, on peut les étudier dans les livres, presque aussi bien que sur les lieux, et certainement avec plus de sécurité. Les livres ont même ici sur les lieux plus d'un avantage, en ce que des cimetières, explorés par Bosio, n'existent plus aujourd'hui que dans les plans qu'il en a levés; en ce que des peintures, dessinées de son temps et publiées par ses soins, se sont depuis effacées ou détruites. L'accès de certaines catacombes a été formellement interdit par l'autorité locale, ou matériellement empêché au moyen de murs de clôture, dans la crainte des accidents qui pouvaient y arriver. Presque partout ailleurs, les ravages du temps et ceux de la science même se font sentir sur des murs nus ou dépouillés de leurs anciens ornements. Les ossements des fidèles, avec tout ce qui avait formé la décoration de leurs sépulcres, ont été recueillis par l'Église; le mobilier funéraire des catacombes a produit le musée chrétien du Vatican; et les peintures, presque anéanties sur place, ne se retrouvent guère plus que dans les planches de la *Rome souterraine*. Mais si les catacombes ont perdu ainsi presque tout ce qui les recommandait à la religion et à la science, elles ont gagné d'un autre côté, en ce que tous les objets qui pouvaient donner à ces souterrains un aspect lugubre, y produire un air infect, et en rendre la visite pénible pour le cœur ou pour le

goût, en ont depuis long-temps disparu. Les tombeaux, ou vides ou remplis d'ossements desséchés, qui se réduisent en poussière au moindre tact, offrent moins des images de mort que des monuments d'antiquité. Çà et là, des noms de chrétiens qui se lisent tracés sur la muraille, en caractères presque imperceptibles; des ombres de peintures qui y reparaissent à la clarté du flambeau qui s'en approche; quelques morceaux de verre scellés dans la chaux; quelques lampes insérées dans une niche ou suspendues à la voûte rappellent la vie au milieu de ces sépulcres encore peuplés, dans leur vide immense, de tant de souvenirs qui s'y rattachent. Les lieux mêmes, tout nus, tout dépouillés qu'ils sont, présentent des formes, des dispositions qui frappent, qui intéressent. Une multitude de petites chapelles offrent le plan ébauché de grandes basiliques; de petites fontaines, des citernes, où il reste à peine assez d'eau pour faire soupçonner leur destination antique, indiquent la place des premiers baptistères dont elles ont fourni le type; tous les arts du christianisme se retrouvent ici dans leur berceau, rempli de la poussière de ses martyrs.

Dans l'état actuel des choses, la plupart des catacombes qui sont restées accessibles, ont leur entrée dans l'église même qui fut construite au

dessus, à l'époque où le christianisme sortit de ces retraites obscures pour régner sur la terre. C'est ce qui a lieu à *Saint-Sébastien*, à *Sainte-Agnès* et à *Saint-Laurent-hors-des-Murs;* et c'est aussi à la visite de ces catacombes, dans une très petite partie de leur immense circuit, que se borne la curiosité de la plupart des voyageurs et même des antiquaires. Pour beaucoup d'autres cimetières, l'entrée se trouve dans les vignes qui couvrent une partie du sol de Rome antique, dans l'enceinte même de Rome moderne, ou bien elle est tout-à-fait perdue, et l'on ne pénètre dans ces souterrains que par des soupiraux extérieurs, ou par des ouvertures pratiquées fortuitement à la surface du sol. La plupart des catacombes sont creusées à deux ou à plusieurs étages qui communiquent entre eux de distance en distance, au moyen d'escaliers; c'est également par des escaliers particuliers que l'on descend de la campagne ou du désert qui entoure Rome, dans les allées souterraines qui forment au-dessous d'elle cet autre désert. Des ouvertures rares et étroites, pratiquées çà et là, mais en grande partie comblées par les terres ou obstruées par les broussailles, éclairent bien faiblement l'obscurité de ces allées. Ces ouvertures font partie du plan des excavations primitives, attendu qu'elles servaient, suivant toute apparence, à l'extraction du sable

ou de la pouzzolane. Mais, dans les catacombes chrétiennes, elles eurent spécialement pour objet d'y répandre quelque clarté; cela résulte positivement du témoignage d'un écrivain chrétien contemporain, le poëte Prudence, dans la description qu'il nous a laissée des catacombes situées en avant de la porte de *Saint-Laurent-hors-des Murs*[1], les mêmes qui s'y voient encore aujourd'hui. Les allées ou corridors sont généralement bas et étroits, ce qui tient à la nature même de ce tuf sablonneux, et ce qui distingue les catacombes de Rome de celles d'autres grandes cités chrétiennes, telles que Naples, où les allées sont généralement hautes et spacieuses, à raison de la plus grande consistance du sol[2]. Les parois ne sont revêtues de stuc ou ornées de peintures, que dans les *chambres* proprement dites (*cubicula*); leur seule décoration, dans les longs corridors, consiste dans les *niches* mêmes (*loculi*), creusées à plusieurs rangs, l'un au-dessus de l'autre, et fermées au moyen de briques ou de morceaux de marbre posés de champ et scellés avec de la chaux. Ces niches ne furent point pratiquées en même temps que les corridors furent ouverts, mais à mesure que le besoin s'en fit sentir; c'est ce qui résulte de la disposition de plusieurs de ces allées, qui se sont trouvées les unes entièrement vides, d'autres démesurément remplies de sépulcres,

quelques-unes enfin, portant seulement à la craie, sur leur paroi, des indications ou des traces de niches qui jamais n'y ont été creusées. Cette manière de procéder s'explique par le peu d'adhérence d'un sol où l'on ne pouvait laisser une niche ouverte, sans y ajouter, par l'insertion de la table de marbre destinée à la clore, un appui nécessaire; d'où il suit qu'on ne pouvait creuser une niche qu'au moment d'y déposer un corps. C'est aussi ce qui doit rendre compte d'une circonstance très singulière, et dont il me semble qu'on n'a pas donné une explication satisfaisante: je veux parler du peu de capacité de ces niches, la plupart desquelles n'ont jamais pu recevoir un cadavre étendu ; ce qui ajoute encore à la singularité d'un pareil fait, à l'étonnement qu'il inspire, et à la difficulté qu'on éprouve à en trouver la cause, c'est qu'un assez grand nombre de ces sépulcres fut destiné à contenir *deux* ou *trois corps* à la fois, comme cela résulte des expressions mêmes *bisomus, trisomus,* mots d'une latinité barbare, qui se rencontrent souvent dans les inscriptions chrétiennes des catacombes [3].

Cet exposé préliminaire peut déjà donner une idée de l'aspect général qu'offrent les catacombes de Rome; mais avant de nous engager dans la visite de ces cimetières, et dans l'examen des monuments qui s'y rencontrent, il nous importe d'être bien fixés

sur la nature de ces immenses cryptes, qui ceignent Rome de tous côtés, sur la rive droite, comme sur la rive gauche du Tibre, et qui forment véritablement, au-dessous de l'antique capitale du monde, une autre *Rome souterraine*; il nous importe de savoir avec précision quelle fut la destination primitive de ce vaste ensemble de souterrains, auxquels s'applique, dans l'usage actuel, la dénomination de *Catacombes*, bornée dans le principe au *Cimetière de Saint-Calixte*, et au voisinage de la basilique de *Saint-Sébastien*. Des écrivains, d'ailleurs, fort éclairés, cédant à des préjugés respectables, ou dominés par l'esprit de leur siècle, ont vu dans les souterrains en question des lieux creusés uniquement à l'usage des chrétiens, qui leur servirent à la fois d'asiles dans les temps de persécution, et de cimetières après leur mort. D'autres, au contraire, livrés à des préventions différentes et entraînés par un esprit de secte et de parti, n'ont vu dans les catacombes de Rome, que des lieux de sépulture communs à l'antiquité et au christianisme; d'où ils ont hardiment conclu que c'était sans discernement et sans raison que des restes de chrétiens obscurs, ou même de payens, avaient été qualifiés de reliques de martyrs, et, comme telles, exposés à la vénération publique. Dans cette controverse qui, durant plus de deux siècles, a partagé les es-

prits et mis en jeu beaucoup de passions, il y a eu, je ne crains pas de le dire, excès ou erreur dans les opinions opposées; ici, comme dans la plupart des questions agitées avec plus d'ardeur que de bonne foi, la vérité se trouve entre les assertions extrêmes. Voici les faits, tels qu'ils résultent de témoignages certains et d'observations exactes; et ces faits, une fois établis, la vérité n'aura plus besoin que d'elle-même pour se produire.

Les souterrains qui environnent Rome de toute part, furent primitivement creusés pour l'extraction de cette terre volcanique, nommée *pouzzolane*, qui forme en grande partie le sol où cette ville est bâtie, et qui fut de tout temps un des principaux éléments de ses constructions. A mesure que Rome prenait de l'extension et de l'éclat, que la grandeur et le luxe de ses bâtiments se mettaient en rapport avec le développement de sa fortune publique, l'extraction de la pouzzolane, donnant lieu à des excavations de plus en plus considérables, produisit à la longue d'amples souterrains, dans la direction desquels il fut nécessaire d'introduire une certaine régularité, un certain alignement; de laisser des piliers et des massifs, pour soutenir les terres; de pratiquer des espèces d'aires ou de carrefours, pour faciliter la circulation et le travail. C'est

ainsi que partout où il exista de grandes cités, les matériaux de toute nature, employés à la construction de ces villes et tirés de leur sol, laissèrent à leurs portes ou au dessous de leur enceinte des carrières considérables, qui sont de véritables catacombes; je me bornerai à en citer deux exemples célèbres, Naples et Syracuse, qui possèdent des catacombes relativement aussi étendues que celles de Rome, taillées, les premières dans un tuf volcanique, plus adhérent et moins sablonneux que celui de Rome; les secondes, dans une pierre calcaire dure et compacte, qui dut rendre le travail de ces excavations très difficile, et qui ajoute, sous ce rapport, à l'intérêt de ces antiques *Latomies* de Syracuse, d'où sortirent jadis les éléments de tant de beaux édifices de l'architecture grecque, et ceux de la gigantesque enceinte de murailles, monument si imposant encore de la grandeur et de la puissance de la ville de Denis l'ancien.

Mais revenons aux souterrains de Rome: ils sont désignés, dans un passage d'une harangue de Cicéron, par un mot et à une occasion qui ne laissent, ni l'un ni l'autre, de prise au moindre doute; c'est dans l'*Oraison pour Cluentius*, où il est dit qu'un certain Asinius, attiré sous le prétexte d'aller dans les jardins ou maisons de campagne des faubourgs, et en-

traîné *dans des carrières hors de la porte Exquiline* (*in arenarias quasdam extrà portam Exquilinam*), y fut secrètement égorgé [4]. Le mot *arenariæ* dont se sert Cicéron, ne peut évidemment s'entendre que des cavernes produites par l'extraction de la pouzzolane, qui est en effet une espèce de sable volcanique. C'est une locution équivalente qu'emploie aussi Suétone, dans une circonstance analogue, lorsqu'il raconte que Néron, réduit à l'extrémité et conseillé par Phaon de se retirer *dans quelque caverne souterraine* (*in specum egestæ arenæ*), refusa de s'ensevelir ainsi tout vivant [5]. Vitruve, dans son langage technique [6], se sert, pour désigner les souterrains en question, du même mot employé par Cicéron dans son style oratoire, du mot *arenariæ* : en sorte qu'il ne peut y avoir aucune difficulté sur ce point. Or, ces *carrières de sable*, ces *antres souterrains*, qui existaient aux portes de Rome, et en particulier en dehors de la porte Exquiline, ne sauraient être que ces mêmes catacombes qui se retrouvent encore aujourd'hui très vastes et très multipliées, précisément dans cette dernière localité, et qui, ouvertes tout près de l'ancienne enceinte de Rome, se prolongent au dessous des antiques voies Labicane et Prénestine, communiquant, par des ramifications infinies, d'une part, à la catacombe de Saint-

Laurent ; de l'autre, à celle de Sainte-Agnès[7]. Il est donc hors de doute que les catacombes chrétiennes furent dans le principe, du moins en grande partie, de simples carrières de pouzzolane et l'œuvre des anciens Romains. Quant à la question de savoir si ces carrières servirent aussi aux Romains de lieux de sépulture, ou si les chrétiens, les trouvant vides et abandonnées, les approprièrent exclusivement à leur usage, pour y déposer les restes de leurs frères et de leurs martyrs, voici encore des faits qui aideront à résoudre cette question.

L'existence du *tombeau des Scipions*, creusé sous la voie Appienne, dans le tuf volcanique qui forme le sol de cette partie de la campagne de Rome, est un premier fait, et un monument authentique de cet usage d'enterrer les morts dans les souterrains pratiqués d'abord à une autre intention ; car c'est un point reconnu en premier lieu par l'illustre Visconti[8], et généralement admis d'après son opinion, que ce fameux tombeau des Scipions avait été dans le principe une carrière, on une *Latomie*. C'est, en effet, ce qui résulte de l'irrégularité de plan qu'on y remarque, et des dispositions qui y furent faites après coup, afin de convertir cette cavité en un lieu de sépulture pour toute une famille. Or, il suffit de jeter les yeux sur le plan de ce tombeau et de

le comparer avec quelques-uns de ceux que nous offrent les catacombes chrétiennes, pour reconnaître l'analogie parfaite de ces diverses espèces de sépultures souterraines, appartenant aux Romains de la république et de l'empire, et aux chrétiens de la primitive Église. De part et d'autre, le terrain, divisé par chambres et par étages, est coupé de petits sentiers étroits et irréguliers. Les cercueils y sont tantôt creusés dans le tuf même et recouverts d'une dalle de pierre ; tantôt, formés d'une autre matière et insérés dans le tuf, soit en totalité, soit en partie, de manière à offrir en avant de la paroi une saillie plus ou moins considérable. Nous avons donc ici une preuve positive, que certaines carrières purent être appropriées à la sépulture des citoyens Romains, dès une assez haute époque ; et cet exemple, fût-il le seul qui nous restât, n'avait pas dû demeurer isolé dans l'antiquité. D'autres tombeaux de familles romaines, pareillement creusés dans le tuf, mais à une époque plus récente, qui s'éloigne des temps et des habitudes de la république, le célèbre *tombeau des Nasons*, par exemple, offrent, avec plus d'une catacombe chrétienne, telle que celle de Saint-Hermès, creusée sous l'antique voie Salaria, une ressemblance de plan et de disposition générale qui se retrouve jusque dans certains détails de la décoration intérieure.

A la vérité, rien ne prouve, dans ce cas-ci, que le tombeau ait été pratiqué dans une ancienne carrière; et il y a contre l'emploi même de ces carrières, affectées à la sépulture des anciens Romains, une objection plus grave; c'est que l'usage de brûler les morts, général à Rome, si ce n'est dans la famille Cornélia, ne permet pas de croire que, du moins dans les temps de la république, beaucoup d'autres cryptes du même genre aient pu recevoir une destination semblable. A cette époque, en effet, le luxe des sépultures se portait généralement sur la construction des tombeaux qui ornaient, sur deux lignes parallèles, les deux côtés des voies publiques; et l'exception même, signalée par les historiens au sujet de la famille Cornélia, et constatée par la découverte du tombeau des Scipions, qui appartenaient à cette famille, témoigne, par son excessive rareté, que l'usage des sépultures souterraines telles que celle-là, devait être réservé à certains cas, ou propre à certaines familles.

Il y avait, d'ailleurs, un autre motif pour que les citoyens Romains de toute condition et de tout ordre, répugnassent à se servir des anciennes carrières, pour y placer leurs tombeaux; c'est qu'une partie de ces excavations, et particulièrement celles qui se trouvaient aux environs de

la porte Exquiline, étaient alors affectées à la sépulture commune des gens de condition servile, ou des criminels frappés par la loi. Ces sépultures consistaient en cavités profondes, nommées *puticuli* ou *puticulæ* [9] et *culinæ* [10], soit à cause de leur forme même, qui ressemblait à celle des *puits*, soit à cause des cadavres qu'on y jetait et qu'on y laissait *pourrir* : car l'une et l'autre étymologies, alléguées par Varron et par Festus, s'accordent parfaitement pour nous donner une même idée et une notion exacte des souterrains en question. Horace y fait allusion dans des vers d'une de ses satires, où il parle des jardins de Mécène récemment construits sur l'Exquilin, et qui, en ajoutant un nouvel éclat à la cité, avaient rendu la *salubrité* à cette partie de Rome, et dérobé pour jamais la vue hideuse et l'odeur infecte de ces amas de cadavres ou d'ossements entassés dans des cavités ou sur le sol même [11]. Il est donc bien constant que, dès avant le siècle d'Auguste, les anciennes excavations pratiquées en deçà et en dehors de la porte Exquiline, et que nous avons vu désignées plus haut par Cicéron comme servant aussi, à une époque peu éloignée, de repaires aux bandits, avaient été converties en lieux de sépulture commune pour les esclaves et pour les pauvres gens de Rome; c'est ce qu'Horace dit en termes clairs et formels :

Hoc miseræ plebi stabat commune sepulcrum.

C'est aussi ce qu'avait en vue Properce, lorsqu'il parle des sépultures de l'Exquilin (*Exquiliis*), destinées à la dernière classe du peuple [12]; et l'on sait enfin, par d'autres témoignages, qu'il existait dans divers quartiers de l'ancienne Rome des lieux pareils, tels que le *Sestertium*, réservés aussi pour la sépulture commune de gens du peuple [13]. C'est en se fondant sur de pareils faits, que des écrivains opposés aux catholiques, comme Basnage et Burnet, ont prétendu que les catacombes de Rome avaient généralement servi de sépultures aux païens; d'où ils ont conclu que les ossements trouvés dans ces catacombes, et offerts par l'Église à la vénération des fidèles comme autant de reliques sacrées, ne sont en réalité que les restes de la plus vile populace de Rome [14]. Si ces écrivains, plus passionnés que véridiques et plus ardents qu'éclairés, avaient mieux connu les catacombes de Rome, ils auraient pu y trouver, dans l'observation même des lieux, des arguments plus favorables encore en apparence à l'opinion qu'ils soutenaient. Ainsi, l'on rencontre dans quelques endroits, notamment dans le *cimetière de Saint-Marcellin*, correspondant en partie aux anciennes carrières Exquilines, des cavités étroites et profondes qui s'appellent *polyandrium* [15]

dans le langage des antiquaires romains, et dont le nom même indique l'usage, comme leur forme rappelle celle des anciens *puticuli*. Mais malgré l'appui que ces témoignages classiques, d'accord avec l'observation de certaines localités actuelles, semblent prêter à la doctrine des écrivains protestants, il n'en est pas moins vrai qu'ils étaient complètement dans l'erreur. Leur tort vient de ce qu'ils ont voulu, dans ce cas-ci comme dans beaucoup d'autres, tirer d'un fait particulier une conséquence générale, et étendre à la totalité des cimetières chrétiens ce qui n'était propre qu'à une seule localité. Or, les anciens *puticuli* n'existaient qu'en dehors de la porte Exquiline; c'est ce qui résulte du témoignage exprès de Varron [16]; tandis que les catacombes entourent effectivement Rome de tous côtés, qu'elles la ceignent de toutes parts, dans un immense rayon et jusqu'à une grande profondeur. J'ajoute que, précisément sur le site qui doit répondre aux *puticuli* de l'Exquilin, il n'existe point d'anciens cimetières chrétiens; et quelle apparence, en effet, que les chrétiens de cet âge aient déposé, je ne dis pas les restes de leurs martyrs, mais les corps de leurs parents et de leurs frères, dans le voisinage de ces cadavres détestés?

Jusqu'ici, le raisonnement que les antiquaires romains opposent aux allégations de leurs ad-

versaires hétérodoxes me paraît donc sans réplique. Mais je les trouve moins heureux dans une seconde observation qu'ils ajoutent à l'appui de la première ; c'est que les cadavres des plébéiens et des esclaves qu'on portait aux *puticuli*, étaient brûlés avant d'y être jetés ; d'où il suivrait, de l'avis de ces antiquaires, que, même dans ces catacombes de l'Exquilin, il n'aurait jamais dû exister que des cendres ou des résidus de la combustion, et, conséquemment, que tous les ossements qui s'y sont retrouvés ou qui s'y découvrent encore, appartiennent exclusivement à la population chrétienne de Rome. Mais je ne crains pas de dire que, sur ce point, le savant interprète des monuments de la *Rome souterraine* s'est trompé à son tour [17]. Bien qu'à l'époque où l'usage de brûler les corps était général à Rome, sauf l'exception qui eut lieu pour la famille Cornélia, cet usage pût s'appliquer quelquefois et s'appliquât en effet aux esclaves et aux gens de la dernière condition ; bien qu'il soit fait mention des *bûchers communs* où l'on portait les pauvres gens [18], il est certain, par les expressions d'Horace et par le témoignage de son scholiaste [19], que les *cadavres* de cette partie de la population romaine étaient jetés dans les *puticuli ;* les paroles de Varron laissent encore moins de doute à cet égard. Indépendamment des *esclaves*, des

malfaiteurs, et généralement des pauvres *plébéiens*, ensevelis de cette manière dans les catacombes Exquilines, il y avait, à l'usage de brûler les corps, d'autres exceptions qui avaient pu donner lieu de convertir en sépultures des souterrains situés dans des localités différentes. Ainsi, l'on sait que les enfants qui mouraient avant l'apparition des premières dents [20], les adultes qui se donnaient la mort de leur propre main [21], ou ceux qui périssaient frappés de la foudre [22], étaient *inhumés* et non *brûlés;* et il y a tout sujet de croire que, dans les cas qui viennent d'être indiqués, et peut-être dans quelques autres encore que nous ignorons, c'était dans des cryptes des environs de Rome, plutôt que dans des tombeaux érigés sur la voie publique, que se faisait l'inhumation de ces sortes de personnes. Quoi qu'il en soit, l'assertion des critiques protestants, réduite à une certaine portion des souterrains de l'Exquilin, et à quelques sépultures isolées dans d'autres souterrains pareils, laisse presque entièrement intacte la question de l'usage général des catacombes en faveur de l'opinion qui y voit le lieu commun des sépultures chrétiennes; et c'est là une vérité qu'il importait d'établir et de mettre à l'abri de toute controverse, dans l'intérêt des monuments qui font de ces catacombes une si riche mine d'antiquités sacrées.

A partir des derniers temps de la république ou des premiers de l'empire, l'usage d'inhumer les corps, qui avait été le plus ancien à Rome, de même qu'en Égypte, en Grèce et en Étrurie, reprit de nouveau faveur, et remplaça celui de les brûler. C'est ce qu'attestent, entre autres exemples célèbres, le *Columbarium*, ou tombeau commun des affranchis de Livie, dans lequel des sarcophages destinés à renfermer des corps entiers, se sont trouvés parmi des urnes cinéraires [23]; le *tombeau de la famille Aruntia*, qui a offert la même particularité [24], sans parler de la *pyramide de Cestius* et du *mausolée de Cæcilia Metella*; dont les sarcophages, retrouvés à leur place antique, se voient encore aujourd'hui, le premier, dans la chapelle domestique du palais Altemps, le second, sous le portique intérieur du palais Farnèse; il suffirait de ces deux superbes monuments du dernier âge de la république et du commencement de l'empire, pour montrer que déjà à cette époque de transition sociale, la coutume d'ensevelir les corps commençait à prévaloir, au sein des familles les plus illustres et les plus opulentes, comme parmi les personnes de la dernière condition, sur celle de les brûler. Le christianisme ne fut sans doute pas étranger à cette révolution dans les habitudes de la sépulture romaine, puisque ce fut, comme on sait, une

règle constante des chrétiens, à la fois comme une tradition dérivée du judaïsme et comme une pratique liée à leur croyance de la résurrection des corps, de confier à la terre les restes de l'humanité [25], au lieu de les détruire par le feu. Quoi qu'il en soit, nous voyons, par le nombre toujours croissant des sarcophages et par leur dimension même qui s'augmente à mesure qu'ils se multiplient, à partir du siècle des Antonins, qu'il s'opérait alors, à Rome, dans les usages de la sépulture, la révolution que j'ai signalée, et qui dut faire, des catacombes creusées pour d'autres motifs et en d'autres temps, des lieux très propres à cette nouvelle destination. Mais, d'un autre côté, l'aversion profonde que les premiers chrétiens éprouvaient pour les adversaires de leur croyance, ne permet pas de croire qu'ils aient fait indistinctement usage de ces catacombes pour y mêler, avec des corps étrangers et profanes, les restes de leurs frères et de leurs martyrs. Ils durent chercher des souterrains qui n'eussent pas encore servi à cet usage, et surtout les disposer et les agrandir, à raison de l'accroissement de cette population chrétienne qui se pressait incessamment au dedans et au dessous de Rome.

S'il est permis de juger, par la grandeur et par la disposition des catacombes chrétiennes, ou par la nature et par le mérite des ornements qui les dé-

corent, de l'ordre chronologique dans lequel elles ont été successivement occupées par les chrétiens, on peut conjecturer, avec toute espèce de raison, que les souterrains situés sous la voie Appienne, dont les *catacombes* proprement dites *de Saint-Sébastien* ne forment que la moindre partie, mais qui renferment des peintures d'une exécution plus soignée, avec des sujets empruntés pour la plupart aux types du paganisme, furent affectés des premiers à l'usage de sépultures chrétiennes. A une autre extrémité de Rome, les *catacombes* dites *des SS. Saturnin et Thrason*, situées près de la porte Salara, fournissent, dans la disposition et dans la largeur des allées principales qui y sont pratiquées, la preuve manifeste qu'elles avaient servi long-temps pour l'extraction de la pouzzolane; que, plus tard, elles offrirent des retraites aux chrétiens dans les temps de persécution, et ensuite des emplacements propres à recevoir les corps des fidèles et les monuments des martyrs [26]. Parmi les catacombes qu'on peut attribuer à la plus ancienne époque, du moins dans leur occupation primitive, il n'en est point qui présente des détours plus compliqués, des routes plus spacieuses, que celle de *Saint-Marcellin*, qui s'ouvre à trois milles de Rome, hors de la porte Majeure, et qui doit correspondre en partie aux anciennes carrières *extrà Exquilias*, particulièrement au

Sestertium. Ce cimetière est un vaste labyrinthe à deux étages, percé de voies sans nombre et sans fin. Dans les plus larges de ces chemins, se trouvent des chapelles et des oratoires qui y ont été manifestement creusés après coup et à diverses reprises. Les autres, qui suivent assez habituellement, ici comme ailleurs, les veines de la pouzzolane, n'ont généralement, dans l'état actuel des lieux, que quatre à cinq pieds de large, sur sept ou huit de haut, lorsque les terres n'ont point éprouvé d'éboulements; et sur cette hauteur sont pratiqués, dans le tuf volcanique, quatre, cinq, et jusqu'à six rangs de ces niches destinées à recevoir des corps. On trouve enfin des catacombes où se distinguent des excavations successives, exécutées en différents temps et à diverses profondeurs, formant jusqu'à *quatre étages*, tous remplis de *tombeaux* [27] et désignés, dans le langage des inscriptions chrétiennes qu'on y a recueillies, par les mots de *crypta nova* [28]. Les cimetières compris dans cette classe appartiennent à la dernière époque, comme on peut l'inférer avec certitude de la barbarie des ornements et de celle des inscriptions qu'ils renferment; la superposition des étages, d'accord avec la succession des époques, y rend plus sensible que partout ailleurs le fait de l'occupation progressive de ces souterrains, d'abord creusés par la main

des anciens Romains, puis convertis par les fidèles à l'usage de leurs sépultures.

De là, l'emploi si fréquent dans les textes des *Actes de martyrs* et des autres légendes de cet âge, des mots *arenariæ, cryptæ, ad arenas* [29], qui sont les termes mêmes par lesquels on désignait, à Rome, dès les temps de la république, les carrières de sable et de pouzzolane, et qui n'ont pu se conserver dans le langage des chrétiens, quand ils avaient ceux d'*areæ* [30] et de *cœmeteria*, que comme une tradition de l'usage antique et de la nature primitive de ces souterrains : en sorte que les monuments de la langue s'accordent ici avec l'observation des lieux, pour justifier l'idée qu'on doit se former des catacombes. Du reste, dans les souterrains dont il vient d'être parlé en dernier lieu, et même dans quelques-uns de ceux qui appartiennent à la plus haute époque de l'occupation chrétienne, tels que le *cimetière de Saint-Calixte*, l'irrégularité du plan, qui tient aux anciennes excavations, sert à faire distinguer au premier coup d'œil les carrières primitives des cimetières chrétiens proprement dits, où règne une sorte de régularité dans la direction et l'alignement des allées souterraines; sans compter le mode même de travail et celui de la décoration intérieure, qui n'offrent pas moins de différences. On peut donc designer sur le plan, et

reconnaître encore sur le terrain, les *catacombes nouvelles* (*cryptæ novæ*), qui ont été ajoutées aux anciennes à mesure que l'accroissement de la population chrétienne rendait ces additions nécessaires. On peut aussi s'assurer à un autre signe, de ces additions faites au plan des catacombes primitives; et voici de quelle manière. Il s'est rencontré en plus d'un endroit des catacombes, des allées entières comblées de terre ou murées à l'entrée, lesquelles, après le déblaiement, ont été trouvées remplies de sépulcres comme les autres. Or, c'est là un fait grave et curieux, dans l'explication duquel les antiquaires romains se sont entièrement mépris, par suite de la préoccupation systématique qui les dispose à rapporter tous les faits à une donnée unique. Ainsi, on a cru que cet encombrement de terres et cette clôture de cimetières venaient de ce que, dans les temps de persécution, et principalement dans le cours de celle qui eut lieu sous Dioclétien, les chrétiens avaient voulu soustraire à la profanation les restes de leurs martyrs [31]. Mais c'était aller chercher bien loin l'explication d'un fait bien ordinaire; ou plutôt, c'était se refuser à voir ici le résultat nécessaire d'excavations nouvelles, qui avaient fait condamner les anciens caveaux déjà remplis, en y rejetant les terres, produits de ce travail.

A toutes les raisons que j'ai données de

l'emploi fait par les premiers chrétiens des anciennes carrières des Romains, pour y cacher leur vie aussi bien que leur mort, il faut ajouter quelques circonstances particulières que nous ont fait connaître les monuments mêmes trouvés dans les catacombes, d'accord avec l'histoire de la primitive Église. On sait que les premiers prosélytes de la foi chrétienne étaient généralement des hommes du peuple. Or, c'était dans cette classe que se trouvaient, à Rome et ailleurs, les ouvriers employés à l'extraction de la pouzzolane; gens qui devaient connaître parfaitement la direction des nombreux souterrains creusés aux portes et aux environs de Rome, et qui pouvaient en rendre tout à la fois l'accès facile à leurs frères et les retraites impénétrables à leurs persécuteurs. C'est d'ailleurs un fait attesté par de nombreux actes de martyrs, qu'en divers temps de persécution, et particulièrement sous celle de Maximien, les chrétiens furent condamnés en masse *au travail des carrières* (*ad arenam fodiendam*) [32]; et c'est une opinion assez générale à Rome, que la construction des *Thermes* de Dioclétien fut le résultat de ce travail, dû en grande partie à des mains chrétiennes [33]. On a cru voir, dans une des peintures du *cimetière de Saint-Calixte*, mais à la vérité sans que cette explication me paraisse bien sûre, des

chrétiens employés à ce travail des mines [34] ; et un savant antiquaire, le P. Marangoni, explique de cette manière les grandes et spacieuses allées qui se trouvent dans la partie qu'il a lui-même découverte de la *catacombe des SS. Saturnin et Thrason*. On pourrait cependant, avec plus de raison, ou du moins avec plus de vraisemblance, reconnaître dans des catacombes aussi régulièrement taillées et disposées que celle dont il s'agit, l'œuvre de mains chrétiennes travaillant à leurs propres sépultures ; et je doute que la tradition relative à la construction des *Thermes* de Dioclétien, soit bien fondée, même en attribuant aux *Actes des martyrs* toute l'autorité qu'ils peuvent avoir. Mais sans entrer dans cette discussion, j'admets, comme un fait suffisamment avéré, que la population chrétienne de Rome avait dû acquérir, par toute sorte de voies, par le résultat de ses propres travaux comme par l'effet des persécutions, une connaissance approfondie de ces localités souterraines; j'en trouverais au besoin la preuve dans les peintures qui ornent encore, en plus d'un endroit, les parois ou les voutes des catacombes, et qui sont bien certainement l'œuvre de mains chrétiennes.

On y voit assez fréquemment représentés des personnages, la *tête rase*, vêtus d'une tunique courte, c'est-à-dire, en costume des gens de la

dernière classe du peuple, travaillant à creuser un roc qui surplombe, quelquefois seuls, d'autres fois accompagnés d'un second personnage portant une *lampe* à la main [35], signe certain que ce travail s'opérait dans des lieux sombres ou souterrains. Sur l'une de ces peintures, publiée dans la *Roma subterranea* [36], le personnage en question est accompagné de son nom, *Trofimus*, et de son titre de *fossor*, qui ne laisse aucune espèce de doute sur sa profession. Mais le monument le plus curieux et le plus décisif à cet égard, est une peinture du *cimetière de Saint-Calixte* (A) découverte et publiée par Boldetti [37], et représentant un certain *Diogène*, qualifié *fossor*, vêtu de l'espèce de tunique courte nommée *gausapé* et propre aux esclaves, avec le monogramme du Christ, qui s'y voit brodé, et qui prouve sa qualité de chrétien. Ce personnage tient d'une main l'instrument de sa profession, qui est une espèce de *pioche*, de l'autre main, la *lampe*, qui servait à l'éclairer dans son travail; divers autres instruments d'un genre analogue, épars sur le sol, complètent cette représentation et en mettent le sens à l'abri de toute incertitude.

Il existe, d'ailleurs, un assez grand nombre d'inscriptions, toutes recueillies dans les ca-

(A) Voyez la planche 1re.

tacombes, et appartenant à des chrétiens de la même profession; ce qui résulte des mots *fossores* ou *fossarii*, qui accompagnent leurs noms [38]. De plus, nous savons par d'autres monuments du même genre, que c'était de ces sortes de gens que l'on achetait de son vivant la *place* (*locum*), pour la sépulture de soi et des siens; et c'est ce qui se lit, pour n'en pas citer d'autre exemple, sur une inscription du cloître de *Saint-Paul-hors-des-Murs* [39]. Or, ces images et ces inscriptions de chrétiens d'une condition si humble et d'une profession si vile en apparence, peuvent seules nous expliquer une particularité remarquable de l'histoire de la primitive Église; c'est que le premier titre de sacerdoce, conféré aux membres de cette Église, était précisément celui de *fossor*, ainsi que nous l'apprend l'auteur de l'écrit *De septem Gradibus Ecclesiæ*, attribué à saint Jérôme, et publié dans le recueil de ses Œuvres [40]. Il est clair, en effet, que pour que l'on eût fait un emploi sacré, une des fonctions spéciales du sacerdoce, de cette profession de *Fossor*, il fallait qu'elle eût été exercée, dès le principe, à l'usage et dans l'intérêt du christianisme; il n'est pas moins évident que, dans les circonstances critiques où se trouvait l'Église naissante, sans cesse livrée aux persécutions et menacée de périls de toute

espèce, une profession pareille, plus nécessaire et accompagnée de plus de dangers qu'aucune autre, avait dû constituer, en faveur de ceux qui ne craignaient pas d'en remplir les devoirs en tout temps et à tout risque, un véritable ministère sacré. Ainsi donc, le travail de *creuser* les catacombes, d'y préparer les sépultures des chrétiens, et sans doute d'y ensevelir les victimes de la persécution, conférait, au sein de la primitive Église, un titre sacerdotal ; et, par une conséquence irrécusable, l'existence de ce titre, rapprochée, dans plusieurs des catacombes de Rome, de l'image de ceux qui en furent revêtus prouve que c'est en grande partie par des mains chrétiennes, et à l'usage de sépultures chrétiennes, que ces souterrains ont été réduits en l'état et décorés en la forme où ils se sont retrouvés.

Il est difficile de suivre, dans l'obscurité des premiers temps de l'Église, les progrès toujours croissants de cette société religieuse, réfugiée ou ensevelie au sein des catacombes. Mais, s'il est permis d'appliquer à ces cimetières les notions qui nous restent concernant d'autres églises qui touchent au berceau même du christianisme, il dut se former de bonne heure, dans les catacombes de Rome, auprès du tombeau des premières victimes de la persécution, des sépultures

communes aux chrétiens de toute condition et de tout âge. Nous apprenons en effet, par la *Lettre circulaire* de l'église de Smyrne, concernant la mort de son saint évêque Polycarpe [41], que les restes d'un martyr devenaient, dans ce premier âge de l'Église, un objet de vénération, un titre de gloire, un motif d'émulation pour la communauté des fidèles ; conséquemment, son tombeau un lieu de rassemblement, un but de pélerinage. On se réunissait donc à ce tombeau, pour y prier en commun, pour s'y affermir dans la foi en présence de ces reliques sacrées, enfin pour s'y préparer à de nouveaux triomphes dans la pieuse commémoration des victoires remportées sur la persécution : c'est l'idée qui se trouve textuellement exprimée dans la *Lettre circulaire* que je citais tout-à-l'heure. De là, l'institution des cimetières communs, par le prix qu'attachait chaque fidèle à savoir que ses restes seraient déposés près de ceux des martyrs, et qu'ils participeraient ainsi d'une manière plus ou moins directe aux prières de la communauté toute entière [42] ; c'est une intention qui se trouve positivement exprimée, comme éminemment efficace pour le salut des âmes, par le plus savant docteur de l'église latine [43], par saint Augustin. Un autre usage, qui remonte pareillement à l'origine du christianisme, celui des

agapes, ou des festins sacrés qui se célébraient à l'anniversaire de la mort des martyrs et sur leurs monuments mêmes, suppose nécessairement que les catacombes avaient été appropriées de bonne heure aux besoins d'une pareille institution; et en effet, tant de traces de la célébration des *agapes* primitives, tant de peintures qui s'y rapportent, tant de fragments de verre et tant d'autres objets qui y avaient matériellement servi, ont été retrouvés dans les catacombes de Rome, qu'il est impossible de douter que le plan et la décoration de ces cimetières sacrés n'aient été, en beaucoup d'endroits, dirigés d'après cette vue et rapportés à cette intention.

Quoi qu'il en soit, il parait constant que les catacombes de Rome, creusées en partie sous la république, mais laissées alors presque généralement à l'état de carrières, avaient été dès le commencement de l'empire occupées par les chrétiens, et bientôt remplies des monuments de leur culte et des images de leur croyance, puisque déjà du temps de saint Jérome, les souterrains de Rome étaient devenus un but de promenade religieuse, et en quelque sorte de pélerinage pour tous les chrétiens de la terre, à cause des innombrables restes de saints et de martyrs dont la dépouille mortelle y avait été déposée. Il nous reste, de ce savant docteur, un témoignage bien curieux de

l'état des catacombes de Rome à l'époque où il les visitait lui-même dans sa jeunesse ; ce passage, qui peut se vérifier encore aujourd'hui sur les lieux, joint toute la gravité de l'histoire à tout l'intérêt de la circonstance ; car si j'avais à raconter une des courses que je fis dans les catacombes, je ne me servirais pas d'expressions différentes de celles que je vais emprunter à saint Jérôme [44] : « Quand j'étais à Rome, encore » enfant et occupé de mes études littéraires, » j'avais contracté avec d'autres jeunes gens de » mon âge, livrés aux mêmes travaux que moi, » l'habitude de visiter tous les dimanches les tom- » beaux des apôtres et des martyrs, et de par- » courir assidûment les cryptes creusées dans le » sein de la terre, qui offrent de chaque côté » des innombrables sentiers qui s'y croisent en » tout sens, des milliers de corps ensevelis à » toutes les hauteurs, et où il règne partout une » obscurité si profonde, qu'on serait tenté d'y » trouver l'accomplissement de cette parole du » Prophète : *vivants, ils sont descendus dans l'enfer.* » Ce n'est que bien rarement qu'un peu de jour, » pénétrant par les ouvertures laissées à la sur- » face du sol, adoucit l'horreur de ces ténèbres » sacrées ; à mesure qu'on s'y enfonce, en » marchant pas à pas et en rampant sur la » terre, on se rappelle involontairement ces

» paroles de Virgile : partout l'obscurité pro-
» fonde et le silence même épouvantent l'ima-
» gination. »

Il serait difficile de décrire aujourd'hui en d'autres termes, et surtout de donner d'une manière plus précise une plus juste idée des catacombes de Rome, que ne le faisait saint Jérôme dans le passage que je viens de traduire, à une époque où ces souterrains, encore peuplés de tous leurs hôtes et revêtus de tous leurs ornements, devaient présenter aux regards et à la piété des chrétiens un ensemble de souvenirs et de monuments singulièrement intéressant, un vaste musée funéraire où toute l'histoire des longues et rudes épreuves du christianisme se trouvait écrite dans d'innombrables listes des noms de ceux qui en avaient été les héros ou les témoins. A la vérité, ce qui faisait, du temps de saint Jérôme, le principal intérêt des catacombes, en a disparu, depuis tant de siècles que la religion y a puisé et que le temps y a détruit tout ce qu'y avait déposé la piété des premiers âges. Mais il y a dans cette localité, même nue et dépouillée comme elle nous apparaît, dans le deuil de ces solitudes profondes, de ces sépultures vides, où l'image de tous les effets de la vétusté se joint à celle des premiers jours du christianisme, une source d'impressions saisissantes, que la parole

ne peut exprimer. Il faut être descendu dans ces immenses cryptes, dans celles du moins où la circulation n'a pas été rendue trop pénible pour qu'on ne puisse s'y livrer avec quelque sécurité aux émotions qu'on y éprouve; il faut avoir vu les catacombes, les avoir parcourues avec un guide intelligent, ou seul avec ses souvenirs, pour se faire une idée de l'impression qu'elles produisent. Plusieurs des routes qui s'y prolongent et qui s'y croisent dans tous les sens, ont un mille et plus de longueur; dans celles dont les parois latérales n'ont pas été dépouillées de tous leurs anciens ornements, l'imagination n'a véritablement aucun effort à faire pour croire qu'on s'y promène dans une ville immense, entièrement peuplée de morts. De loin en loin, des carrefours, des espèces de places publiques, qui se présentent avec des monuments d'un ordre plus élevé, ou d'un volume plus considérable, quelquefois même avec de petits temples, modèles primitifs des églises chrétiennes, avec des puits ou des citernes, ajoutent à l'illusion que cause l'aspect de ces cités souterraines; la silencieuse horreur qui y règne rend les idées qu'on y porte et les impressions qu'on y reçoit aussi pénétrantes, aussi profondes, que ces retraites même que s'était creusées, dans les entrailles de la terre, une religion proscrite et persécutée.

D'après tous les faits qui viennent d'être exposés, on a pu juger que le primitif, le principal usage des catacombes avait été d'y déposer les restes des chrétiens à l'abri de tout outrage et de tout mélange avec des cendres profanes. Mais il résulte encore des monuments mêmes qui les décorent, que ces souterrains servirent aussi de lieux de réunion aux premiers chrétiens, soit dans les temps de persécution, soit en des temps postérieurs, et même à l'époque où le christianisme triomphant sur la terre et assis sur le trône, trouvait, en honorant son berceau, un moyen de plus d'ajouter à sa puissance morale. Il se rencontre effectivement dans presque toutes les catacombes, des salles (*cubicula*), quelquefois assez spacieuses, d'une forme plus ou moins régulière, qui n'ont pu servir que pour les réunions nommées *synaxes*, ou pour la célébration des mystères sacrés, qui constituaient cette partie de la discipline arcanique de la primitive Église, dont les indices s'y montrent encore de toutes parts. Ces salles, habituellement privées de jour extérieur, étaient éclairées par des *lampes* suspendues à la voûte, dont quelques-unes y ont été effectivement trouvées en place[45] : ou bien, elles étaient insérées dans de *petites niches* (*loculi*), qui s'y rencontrent aussi par centaines. D'autresfois, ces lampes étaient placées sur des tuiles ou

sur des fragments de marbre scellés en saillie dans le tuf ou dans le mur, en guise de petites *consoles*. Quelques-unes des salles en question recevaient du jour par une ouverture de la voûte donnant sur la campagne; c'était ce que l'on appelait *cubicula clara*[46]; les soupiraux qui se rencontrent encore de loin en loin au-dessus des catacombes, et qui rendent par fois si dangereuses les promenades solitaires dans la campagne de Rome, ont été, sans le moindre doute, pratiqués à cette intention, mais en des temps postérieurs à la primitive occupation. Ces sortes d'ouvertures supérieures sont désignées dans quelques actes de martyrs par les mots *luminare cryptæ*[47]; on a des exemples de chrétiens précipités vivants dans les souterrains de Rome par cette voie, et qui trouvèrent ainsi la mort au sein de ces mêmes catacombes où les attendait la sépulture. Mais la plupart des soupiraux en question n'ont été manifestement ouverts que dans des temps très postérieurs aux persécutions, alors que l'Église n'avait plus à craindre de célébrer publiquement ses fêtes et ses cérémonies sacrées; car il est évident que si les catacombes eussent admis la lumière extérieure par des jours multipliés, à l'époque où elles servaient de refuge aux chrétiens persécutés, il ne leur eût pas été possible d'échapper, dans ces souterrains, aux recherches de leurs ennemis. On

observe d'ailleurs assez fréquemment, dans les cimetières à plusieurs étages, de ces sortes d'ouvertures qui correspondent de l'étage inférieur à celui d'en haut privé de toute espèce de jour : d'où il suit qu'elles n'ont pu être pratiquées ici dans le dessein de faire pénétrer la lumière. Quoi qu'il en soit, les salles creusées dans les catacombes, avec ou sans fenêtres, avaient besoin d'être illuminées par la clarté des *lampes*, pour qu'on pût y accomplir en tout temps les devoirs de la piété et les mystères de la religion. De là, l'immense quantité de lampes trouvées dans ces cimetières, lesquelles sont au premier rang des objets d'antiquité chrétienne qu'on en retire. De là aussi, sans nul doute, l'usage qui s'est maintenu dans l'Église de *cierges allumés* pour la célébration des saints offices [48]; usage qui rappelle encore aujourd'hui, à une époque où depuis tant de siècles le christianisme professe son culte à la clarté du soleil, ces temps d'épreuves et de misères où il se cachait dans l'obscurité des catacombes.

Indépendamment de ces salles plus ou moins spacieuses, taillées dans le tuf volcanique, quelquefois avec des *gradins* tout à l'entour pour la foule des fidèles, et des *siéges* adossés à la paroi principale et destinés sans doute au pontife qui présidait la réunion ; d'autrefois, avec des *colonnes*

du même tuf, qui soutiennent la voûte, et qui ont été *enduites de stuc*, ou simplement *blanchies*, il se rencontre, dans les catacombes, de petits édifices, en partie creusés, en partie construits, lesquels nous offrent indubitablement les premiers modèles d'églises chrétiennes qui se soient conservés sur la terre. Dans le nombre de ces édifices, je ne comprends pas de prétendus *colombaires* payens découverts dans les catacombes par Keysler [49]. Si ce fait est exact, ce ne peut être là qu'une circonstance tout-à-fait isolée; et le peu de confiance que méritent en général les écrivains protestants dans ce qu'ils rapportent des catacombes, soit à cause de leur inexpérience pratique, soit à raison même de leurs préjugés religieux, ne permet pas de s'arrêter à une observation de ce genre, tant qu'elle n'a pas été confirmée par le témoignage des antiquaires romains. Les édifices que j'ai en vue sont ceux qui, par leur situation comme par tous les détails de leur décoration, appartiennent incontestablement au christianisme primitif. Tels sont, dans les cryptes du Vatican, les petites basiliques de Probus et de Bassus, dont le plan semble exactement modelé d'après celui des tombeaux de familles romaines [50]; dans les souterrains de l'ancienne voie Salaria, deux petits temples [51], présumés des *SS. Sylvain et Boniface*, dont l'un, de forme sphérique, communi-

quant à l'autre, de forme quadrangulaire, rappelle à beaucoup d'égards la disposition de la célèbre église des *SS. Côme et Damien*, au Forum romain, laquelle consiste de même, comme tout le monde sait, en deux temples, l'un antique, l'autre ajouté après coup, adossés et adhérents l'un à l'autre. Telle est encore l'église souterraine de *Saint-Hermès*, dans le cimetière de ce nom, sous cette même voie Salaria [52]; et le petit temple rond, dédié jadis aux *SS. Marcellin et Pierre*, dans les souterrains de la voie Labicane [53], au lieu dit *La Torre Pignatarra*, dont le plan ressemble absolument à celui du prétendu *temple de la Toux*, près de Tivoli, qui n'est en réalité qu'un tombeau romain, et très probablement celui d'une famille nommée *Tossia* [54]. On trouve encore dans les catacombes des salles qui paraissent, d'après leur disposition, et d'après la nature même des peintures qui les décorent, avoir servi à la célébration des festins sacrés ou funéraires, nommés *agapes*, dont la tradition, liée à des usages de l'antiquité profane, est un des points les plus curieux de l'antiquité ecclésiastique, comme les monuments figurés qui s'y rapportent sont au nombre des monuments de l'art chrétien les plus précieux que nous aient conservés les catacombes : aussi, ferons-nous connaître ces représentations d'*agapes*, peintes sur

les murs des cimetières de Rome, avec le soin qu'elles méritent et l'intérêt qui s'y attache. Il existe enfin, dans les catacombes, aux endroits où l'on a trouvé des fontaines et des citernes, plus d'une disposition qui a fait croire aux auteurs de la *Rome souterraine*, que ces lieux avaient servi pour l'administration du baptême [55]. Ce seraient donc là les *baptistères* primitifs, de même que les temples souterrains dont il a été parlé, nous offriraient les premiers modèles des *basiliques* chrétiennes. Une chapelle du *cimetière de Pontian*, dont la peinture représente le *Christ baptisé dans les eaux du Jourdain* [56], mérite d'être particulièrement citée sous ce rapport, bien que cette peinture accuse par son exécution une époque postérieure de beaucoup à Constantin. Mais cette réminiscence même d'un usage de la primitive Église, restée ainsi attachée aux murs d'un des cimetières de Rome, n'est pas moins précieuse comme une tradition authentique de ce qui se passait dans les catacombes, alors que les chrétiens, proscrits et poursuivis sur la terre, n'avaient que ces retraites profondes pour y célébrer tous les mystères de leur culte, pour y accomplir tous les devoirs de leur piété, et pour y placer, près du tombeau même de leurs anciens héros, le berceau de leurs nouveaux frères.

Telle est l'idée générale que je puis donner des

catacombes de Rome, en réduisant à leur plus simple expression l'énoncé des faits et des questions principales qui se rapportent à ce sujet immense. Mais il est encore plus d'une notion importante que je dois au moins indiquer avant de passer à la description des objets qui font partie de la décoration des catacombes; et pour cela, il est nécessaire que nous entrions dans un examen plus détaillé de quelques-uns des cimetières les plus célèbres et des dispositions les plus remarquables qui s'y observent.

CHAPITRE II.

CONTINUATION DU MÊME SUJET, OÙ L'ON MONTRE COMMENT LES CONFESSIONS, OU TOMBEAUX DE MARTYRS, ONT FOURNI LE TYPE DE L'AUTEL PRINCIPAL DES ÉGLISES CHRÉTIENNES, ET LES CHAMBRES DES CATACOMBES, CELUI DES CHAPELLES LATÉRALES.

Entre toutes les catacombes de Rome, il n'en est pas de plus connues, de plus accessibles, et dont la célébrité non interrompue remonte à une plus haute époque, que *celles de Saint-Sébastien*, situées sous la voie Appienne, et qui forment, dans leur état actuel, une partie du vaste *cimetière de Saint-Calixte*. Creusées dans les premiers temps de la république, on présume que c'est de cette partie du sol de Rome qu'ont été extraits les matériaux de sa première enceinte de murailles ; nous savons déjà que le *tombeau des Scipions* était une des nombreuses cryptes pratiquées dans cette localité, et appropriée à la sépulture d'une famille romaine. Quant à l'époque où les chré-

tiens s'en emparèrent à leur tour pour le même usage, nous manquons de témoignages précis; mais toutes les présomptions se réunissent pour nous autoriser à croire que ces souterrains de la voie Appienne furent occupés des premiers par le christianisme. La tradition qui a contribué à jeter tant d'éclat sur les *catacombes de Saint-Sébastien*, la tradition suivant laquelle les restes des apôtres saint Pierre et saint Paul y reposèrent un certain espace de temps, avant d'être transportés dans le lieu qu'ils ont occupé jusqu'à présent, remonte certainement au premier âge de l'église [57]. Les peintures de ce cimetière sont généralement, par leur goût et par leur exécution, du nombre de celles qui tiennent de plus près à l'antiquité; et ce mérite de l'art, joint à cet intérêt d'une illustration chrétienne, justifie de plus en plus l'idée que le *cimetière de Saint-Calixte* est le plus ancien de tous, comme il en est le plus célèbre. C'est aussi ce qui résulte du choix qu'on fit de bonne heure de ces souterrains, à l'effet d'y célébrer les fêtes des martyrs, dont la sépulture n'avait pu fournir de motif local pour cette célébration, par exemple, celle de saint Cyprien, qui s'y célébrait le 18 des calendes d'octobre [58]. C'est ce que prouve enfin l'usage qui s'établit d'y déposer, c'est-à-dire, d'y ensevelir les papes, à partir de saint Calixte . Que,

du reste, les souterrains dont il s'agit aient dû leur agrandissement et leur décoration à ce pontife, dont ils reçurent leur nom, c'est aussi un fait suffisamment avéré par les témoignages de l'histoire ecclésiastique; et comme il est certain, d'une autre part, que saint Calixte lui-même fut enseveli dans le cimetière de saint Calépode, sur la voie Aurelia [60], il n'est pas douteux que ce nom de *Calixte* donné aux souterrains de la voie Appienne, ne vienne des travaux exécutés par ce pape, et non pas de sa sépulture. Or, le temps où il vécut, qui est celui du régne d'Alexandre Sévère, si favorable au christianisme et si consolant pour l'humanité, rend ces travaux de saint Calixte faciles à admettre, même indépendamment des témoignages qui les attestent.

Il importait que ce point historique fût fixé avec toute la précision et toute la certitude possibles, puisqu'il en résulte que la décoration de la principale partie des catacombes de Rome remonte au siècle d'Alexandre-Sévère, conséquemment à une époque où subsistaient encore, bien que considérablement déchues, toutes les traditions de l'art antique; et, à l'appui de ce fait, vient se placer l'observation que certaines chapelles du *cimetière de Saint-Calixte* ont offert des peintures beaucoup plus anciennes que les sépulcres qui y ont été pratiqués : ce qui résultait de

ce que ces peintures se sont trouvées détruites par l'excavation de niches faites postérieurement. Une autre question, moins importante mais presque aussi curieuse à résoudre, est celle qui concerne l'origine de ce mot même de *catacombes*, appliqué d'abord aux souterrains de la voie Appienne. Ce mot, qui trahit par sa forme grecque son origine chrétienne, ne se lit, pour la première fois, que dans une *Épître* du pape saint Grégoire I[61], date bien tardive pour une dénomination qui rappelle les premières sépultures chrétiennes de Rome. L'expression *catacumbæ* ne s'est pas rencontrée sur une seule des inscriptions extraites de ces cimetières sacrés ; ce qui ne laisse pas non plus d'exciter quelque surprise. Mais c'est l'emploi même de ce mot, dans les diverses applications qu'il reçut, qui offre le plus de singularité. Dans le langage corrompu des temps de l'extrême décadence et de la basse latinité, il désignait spécialement la contrée du *Cirque de Maxence* et du *Mausolée de Cæcilia Metella*, et non pas précisément des lieux de sépulture chrétienne ; cela résulte de ce témoignage, extrait d'un document du VIIe siècle[62] : *Maxentius.... Circum in catecumpas.* Plus tard, le nom de *catacombes* s'appliqua à ces sépultures mêmes, mais avec une acception limitée à la partie des souterrains qui avoisinaient la basilique de

Saint-Sébastien ; c'est dans ce sens que le mot *catacumbæ* fut employé durant tout le cours du moyen âge ; témoin ce passage de l'écrit anonyme *De Mirabilibus Romæ,* document du XIIIe siècle, où il en est question en ces termes [63] : *cœmeteria Callisti juxta catacumbas*. Dès lors aussi, le nom de *Saint-Calixte*, étendu à la plus grande partie de ces cimetières, avait réduit l'usage du mot *catacombes* à la désignation d'une chapelle souterraine communiquant par un escalier avec la basilique de Saint-Sébastien, la même chapelle où, suivant une ancienne légende, avaient été déposés les corps des apôtres saint Pierre et saint Paul; dans la plupart des témoignages de l'histoire ecclésiastique, où se reproduisent si fréquemment, depuis le VIIe siècle jusqu'au XIIIe, des expressions telles que celles-ci : *festum ad catacumbas*, *locus qui dicitur in catacumbas,* c'est cette petite portion du *cimetière de Saint-Sébastien* qu'il faut entendre, et non pas la totalité des souterrains de la voie Appienne connus alors sous le nom de *Saint-Calixte* [64]. Le contraire est arrivé dans les temps modernes, où le nom de *catacombes*, appliqué à la généralité des cimetières souterrains de Rome, et embrassant, dans une dénomination commune, cette multitude de désignations particulières, a acquis ainsi une extension si démesurée ; ce n'est sans

doute pas un des traits les moins curieux de ces révolutions du langage qui accompagnent celles de la civilisation elle-même, et qui en forment un des chapitres les plus instructifs.

Les *catacombes de Saint-Sébastien*, ou le *cimetière de Saint-Calixte*, étant donc, de tous les souterrains sacrés de Rome, celui qui prétend justement à la plus haute antiquité, et qui offre le plus d'objets intéressants pour la connaissance du génie des premiers âges du christianisme, en même temps qu'il est encore le plus accessible, est aussi celui où nous devrons étudier de préférence les divers genres de monuments que la piété des premiers fidèles se plut à y consacrer, et qui constituent la principale partie du trésor de l'antiquité chrétienne. On y descend par un escalier pratiqué avec soin, lequel aboutit à une chapelle, celle de Sainte-Françoise, située dans la partie gauche de la basilique actuelle de Saint-Sébastien. La première pièce souterraine qu'on rencontre au bas de cet escalier, est une chapelle ornée d'un buste moderne de saint Sébastien, ouvrage du Bernin, et d'un tombeau où fut longtemps placé le corps de sainte Lucine. De là, on entre dans les *catacombes* proprement dites, dont le plan, tel qu'il se trouve actuellement réduit, ne présente qu'un assez petit nombre de sentiers étroits, conduisant à des chambres plus ou moins

spacieuses, plus ou moins ornées, mais qui, dans l'état ancien des lieux, communiquant aux vastes cimetières de saint Calixte et d'autres pontifes, creusés sous les voies Appienne et Ardéatine, en partie comblés ou interceptés aujourd'hui par des murs de construction moderne, ou par des éboulements, offraient, à cette époque primitive, cet immense labyrinthe si laborieusement exploré par l'infatigable Bosio, et si fidèlement représenté dans les plans qu'il en a dressés. Les *chambres* (*cubicula*), sont la partie la plus intéressante des cimetières chrétiens, par les objets qu'elles renferment ou par les ornements qui les décorent. Taillées primitivement dans le tuf, à diverses époques, elles étaient ensuite, suivant le besoin ou la convenance, soutenues d'ouvrages en maçonnerie, ou revêtues de stuc, et l'on y représentait en peinture des sujets sacrés ou allégoriques, distribués en compartiments, dans un goût de décoration qui rappelle absolument celui des tombeaux romains des premiers siècles de l'empire. A la première espèce de travail que je viens d'indiquer, répondent les expressions, assez souvent reproduites dans les *Vies des Papes*, d'Anastase, telles que celles-ci [65] : *multas fabricas per cœmeteria fieri præcepit* (Fabianus papa); à la seconde, attestée encore, sur les lieux mêmes, par de nombreuses peintures plus ou moins bien conser-

vées, se rapportent d'autres témoignages du même genre, celui-ci, entre autres, tiré d'une *Lettre* du pape Adrien Ier à Charlemagne, où il est dit que *le pape saint Célestin*, qui siégeait en 424, *fit orner de peintures son propre cimetière* [66]. D'autres travaux, consistant en parties de revêtement rapportées *en marbre*, lesquels ne sauraient provenir que des temps postérieurs aux persécutions, d'une époque où l'on pouvait décorer sans crainte et sans danger les catacombes devenues plus accessibles, mais non pas moins sacrées ; des travaux, dis-je, de cette sorte, sont indiqués dans des vers de Prudence [67]; il s'en est retrouvé quelques exemples, notamment dans deux chapelles du *cimetière des SS. Marcellin et Pierre* [68]. Ces *chambres* ou chapelles, qui ne se rencontrent dans aucun des cimetières de Rome en plus grand nombre et dans une meilleure forme de décoration que dans le *cimetière de Saint-Calixte*, servaient primitivement aux assemblées des fidèles, alors que, poursuivis au dehors par la rigueur des lois impériales, les chrétiens n'avaient de refuge tant soit peu assuré que dans ces souterrains. Plus tard encore, lors des troubles qui s'élevaient au sein de l'Église, de nombreux fidèles, des papes même, firent leur habitation des catacombes de Rome ; Boldetti en a rapporté plusieurs exemples, sur la

foi de témoignages historiques dont on ne saurait contester l'autorité [69].

Ce n'est pas que des voyageurs protestants, tels que Keysler, n'aient élevé des doutes sur cette opinion des antiquaires romains; mais les objections tirées de l'exiguïté et de l'incommodité des lieux où les chrétiens n'auraient pu vivre privés d'air, d'espace, d'aliments, n'auraient de valeur que dans le cas d'un séjour prolongé; elles sont sans force quand il s'agit d'un refuge momentané. Il est bien vrai encore que les payens connaissaient, à Rome et ailleurs, l'usage que les chrétiens faisaient de ces souterrains pour s'y dérober, dans l'accomplissement de leur culte, à la sévérité des lois romaines; plusieurs édits de persécution, dont nous possédons le texte [70], font mention de ces cimetières comme d'autant de retraites qu'il faut, avant toute chose, enlever aux chrétiens. Mais cette persécution, qui s'étendait jusque dans la profondeur des catacombes, n'empêchait pas, vu la prodigieuse extension, les détours infinis, les issues diverses de ces souterrains, que les chrétiens ne pussent s'y procurer encore un asile. Il existe, d'ailleurs, des faits décisifs, tels que celui de la mort du pape Xyste II, qui périt dans les catacombes, où il avait cherché un refuge [71]; et de pareils faits réduisent au néant des alléga-

tions vagues, fondées sur une observation superficielle. Plus tard encore, lors des persécutions suscitées par l'arianisme ou par l'intolérance de Julien, et même dans des temps moins éloignés de nous, tels que ceux de l'invasion des Lombards [72], il est probable que les catacombes qui avaient cessé de cacher dans leur sein les assemblées religieuses des fidèles, servirent plus d'une fois encore à les protéger contre leurs adversaires hétérodoxes ou contre leurs ennemis étrangers. Ce qui est certain, c'est que jusqu'au VIIIe siècle, et plus tard même, on continua de creuser et d'orner, dans les catacombes, des *chambres* qui n'avaient plus pour motifs les nécessités du premier âge, et qui pouvaient être des précautions aussi bien que des réminiscences.

Mais le principal usage des chambres en question, leur destination essentielle et primitive, fut de servir à la *célébration des saints mystères*. A la vérité, cette célébration du service divin dans les catacombes n'avait lieu qu'aux époques de persécution, et il ne faudrait pas croire qu'elle y eût été habituellement pratiquée dans les temps ordinaires. Mais les jours d'épreuves, qui affligèrent l'Église à sa naissance, se succédaient assez rapidement pour qu'une circonstance qui ne devait être qu'une exception plus ou moins rare devînt une pratique fréquente. On ne peut s'expli-

quer que de cette manière le double sens attaché au mot *cœmeterium* dans la langue des premiers chrétiens. Ce mot s'employait à la fois pour *cimetière* et pour *église* [73]; il fallait bien, en effet, que les *catacombes* servissent habituellement d'*églises*, pour que le mot *cœmeterium*, qui d'abord n'avait désigné qu'un *tombeau unique*, puis une *sépulture commune*, finît par signifier une *église*, et même une église du premier ordre, telle que la basilique même de saint Paul, appelée *cœmeterium* dans une inscription qui s'y conserve encore, et où il est question d'une restauration de cette basilique [74]. La célébration des fêtes des martyrs, qui n'avait lieu que dans les catacombes, était, d'ailleurs, une cause qui ramenait sans cesse l'Église dans ces souterrains, et le christianisme à son berceau. Il existe enfin, comme nous l'avons vu, des traces de l'administration du *baptême* pratiquée dans les catacombes, même à une époque où les jours d'épreuves et de persécutions étaient depuis long-temps passés sur la terre. La présence de *deux siéges* épiscopaux, opposés l'un à l'autre, tels qu'il s'en est trouvé dans une chambre du *cimetière de Sainte-Agnès* [75], prouve qu'il s'y fit aussi des *ordinations* : en sorte que les principaux actes du christianisme, d'abord accomplis par nécessité dans les catacombes, puis répétés, par tradition et par réminiscence, dans

les mêmes lieux, ont dû y produire des dispositions matérielles qui s'y observent encore, et dont l'influence a continué de s'exercer jusqu'à nos jours sur l'ordonnance des églises chrétiennes.

Il suit de ce qui vient d'être dit, que les *chambres* du *cimetière de Saint-Calixte*, et généralement des cimetières de Rome, doivent être considérées comme les églises primitives du christianisme, comme les premiers édifices qui aient pu être consacrés à la célébration de son culte [76]. C'était toujours *sur le tombeau d'un martyr* que cette célébration avait lieu, et ce tombeau servait d'*autel* pour y dire la *messe :* ce fait résulte du témoignage du *Liber pontificalis*, qui rapporte l'institution de cet usage au pape saint Félix, dans les termes que voici [77] : *Hic constituit suprà* MEMORIAS *martyrum* MISSAS *celebrari*. C'est de cet usage de la primitive Église qu'est venu le nom de *confessio*, qui se donne encore à Rome au *principal autel* des basiliques chrétiennes, et c'est également par une tradition du même usage que s'établit la coutume de déposer des reliques sous l'autel, coutume qui remonte plus haut que le siècle même de Prudence [78]. Jetons ici un coup d'œil rapide sur cette multitude de petites églises, aujourd'hui enfouies dans les entrailles de Rome, pour montrer ce que les temples superbes dont elle s'enorgueillit aujourd'hui ont pu em-

prunter à cette source d'éléments et de motifs de leur ordonnance.

Le plan en est très varié, sans doute à raison de celui des excavations, faites d'abord à une autre intention, et converties plus tard à un pareil usage. Il y en a de forme *cubique, carrée, triangulaire, sphérique, hémisphérique, pentagone, hexagone, octogone,* ou même tout-à-fait irrégulière. Mais, parmi celles dont la forme, plus ou moins régulière, se retrouve dans le plan des temples chrétiens d'un autre âge, je citerai particulièrement trois chapelles découvertes par Boldetti : l'une, dans le *cimetière de Saint-Calixte, de forme sphérique,* avec six niches demi-circulaires ; une autre, du *cimetière de Sainte-Hélène, de forme carrée,* avec le petit *tombeau* servant d'*autel* au milieu, soutenue aux quatre angles par quatre colonnes taillées dans le même tuf ; et la troisième, du *cimetière de Sainte-Agnès*, dont la voûte à plein cintre, comme le sont la plupart des voûtes de ces chambres souterraines, repose sur deux colonnes taillées de même à l'entrée de cette chapelle, avec les *tombeaux* creusés dans chacun des trois côtés, et avec le petit *siége épiscopal* adossé à la paroi qui fait face à l'entrée [79]. A ces trois exemples j'en ajouterai un quatrième, tiré du cimetière de la voie Latine [80] : c'est celui d'une chapelle, de forme carrée, terminée par une cou-

pole, et soutenue aux quatre angles par quatre colonnes, avec cette particularité bien remarquable, que la voûte et les colonnes sont décorées de pampres et de vignes travaillés *en stuc*, de bas-relief ; seul exemple que je connaisse, dans les catacombes, d'un genre de travail dont il existe encore, à la *Villa Hadriana* de Tivoli, et dans quelques tombeaux antiques, découverts aux portes de Rome [81], de si admirables modèles. Je signalerai enfin, comme exemple d'une disposition rare dans les catacombes, une chapelle du *cimetière des SS. Marcellin et Pierre*, dont la voûte est percée d'une ouverture carrée donnant sur la campagne [82]. C'est un de ces *cubicula clara*, dont la mention se reproduit assez souvent dans les *Vies des Papes*, d'Anastase [83] ; la manière dont cette chapelle est peinte, jusque dans l'ouverture qui y donne du jour, montre qu'elle n'a pu être ainsi décorée que dans des temps où la persécution avait tout-à-fait cessé.

Presque toujours, les parois latérales sont remplies, à raison de leur élévation ou de leur capacité, de *deux*, *trois* ou *quatre* rangs de sépulcres, disposés parallèlement et en nombre égal de chaque côté. Dans le plus grand nombre, la paroi antérieure ou principale n'offre qu'un seul tombeau, creusé dans le tuf, et surmonté d'une voûte en forme d'*arc*, d'où est venu le nom de *monu-*

mentum arcuatum, donné à cette classe de sépulcres chrétiens. Dans le centre de la pièce, se trouve quelquefois le *tombeau* ou *autel* (*memoria*, *confessio*); mais, le plus souvent, ce *tombeau* se présente adossé à chacune des parois latérales, sous la forme de sarcophage ou de *caisse quadrangulaire* (*arca*), recouverte d'une *table de marbre* (*mensa*). Rarement ces monuments sont-ils construits en briques avec revêtement de marbre, comme on en a un exemple dans la principale des chambres du *cimetière de Saint-Calixte*, découverte en 1567 par Bosio [84]. Quant au sarcophage, il offre absolument la forme des cercueils antiques de ce nom que nous possédons en si grand nombre, et il est habituellement décoré dans le même goût, c'est-à-dire orné sur le devant, quelquefois aussi sur les deux petits côtés, ou même sur les quatre faces, de bas-reliefs historiques, distribués par compartiments, dont les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Ces cercueils chrétiens se sont trouvés insérés en partie dans le tuf, comme c'était aussi le cas au tombeau des Scipions; et les chapelles entières, ornées, dans la voûte cintrée qui surmontait les sarcophages, de peintures allégoriques, telles que celles des petits temples de Probus et de Bassus, dans le cimetière du Vatican, ont offert, dans leur disposition générale comme dans les prin-

cipaux détails de leur décoration, l'imitation exacte des tombeaux de familles romaines de cet âge; au point qu'à en juger d'après quelques exemples de ce genre, on pourrait se croire suffisamment autorisé à regarder la plupart des chapelles des catacombes comme autant de tombeaux de familles chrétiennes. Mais, sans insister sur cette analogie qui réduirait beaucoup l'importance religieuse des catacombes, et qui avait pourtant frappé nos deux savants bénédictins D. Mabillon et D. Montfaucon [85], je me borne à signaler, dans la disposition générale de ces chambres souterraines, telle qu'on peut la reconnaître à ce petit nombre de traits principaux, l'origine certaine et la forme primitive des chapelles latérales de nos églises chrétiennes. Il est constant, en effet, que la distribution de ces chapelles, étrangères au plan des temples antiques, et même à celui des basiliques chrétiennes du premier âge, n'a pu être empruntée qu'aux catacombes, alors que l'Église, désormais assurée de sa victoire, transportait dans ses temples les monuments de ses persécutions, et les y plaçait de manière à rappeler, avec la forme et avec la disposition primitives de ces monuments, les souvenirs, toujours si puissants sur la piété, de ces temps d'épreuves et de misères où les *cimetières* servaient d'*églises*, où les *tombeaux* servaient d'*autels*, et où le sang des martyrs, sui-

vant une expression heureuse et consacrée, devenait la semence des chrétiens.

L'importance qu'acquiert, dans l'histoire de l'art chrétien, l'analogie des chambres sépulcrales, types des chapelles de nos églises, avec les chambres des tombeaux antiques, m'oblige à m'arrêter encore sur ce point, et à en mettre, par quelques exemples décisifs, la démonstration à l'abri de toute difficulté. Or, un des monuments les plus complets et les plus intéressants à cet égard, est le tombeau de saint Hermès, qui passe pour avoir souffert le martyre la dernière année du règne de Trajan [86]. Ce tombeau, découvert pour la première fois au XVIe siècle par Bosio, mais resté inédit, existait encore parfaitement conservé, lorsque M. d'Agincourt le retrouva et le fit dessiner tel qu'il était, en 1780; j'ai pu m'assurer, par mes propres yeux, qu'il n'a pas éprouvé depuis cette époque de dégradations considérables. Il se trouve dans la catacombe désignée par le nom de ce saint, et située sous l'ancienne voie Salaria, tout près de Rome. En avant du tombeau même, est une *aire*, en forme de carré long, qui doit avoir servi aux réunions des fidèles, alors qu'ils se rassemblaient dans ce souterrain pour y tenir les *synaxes* de la primitive Église. Le tombeau consiste en une excavation, sous la forme d'une grande niche terminée par une voûte cintrée : c'est là ce

que j'ai dit qu'on appelait proprement *monumentum arcuatum*. Cette niche est fermée, dans sa partie inférieure, à peu près au tiers de sa hauteur, par une construction en briques, enduite extérieurement de stuc, sur lequel sont peintes, en trois compartiments, trois figures isolées, savoir, au milieu un de ces *fossores*, dont j'ai déjà eu l'occasion de faire connaître l'office et le titre, si fréquemment reproduits sur les monuments chrétiens du premier âge, et, à droite et à gauche, deux *femmes* portant un *plateau*, ou un *panier de fruits*, telles qu'on en trouve si souvent figurées, absolument de cette manière et dans ce costume, sur les sarcophages payens, où elles sont accompagnées de *génies des saisons*, et telles qu'on en voit aussi sur plus d'une peinture antique, par exemple, sur celles de la vigne de saint Jean-de-Latran [87], mais qui représentent ici sans doute *deux diaconesses* de la primitive Église, dans l'action même de porter des secours et des aliments aux pauvres fidèles qui étaient l'objet de leur pieuse institution. Ce monument est couvert d'une grande *table de marbre*, scellée horizontalement dans le tuf, et appelée proprement *mensa*, mot latin dont l'usage, avec cette même acception déjà consacrée dans le siècle de Prudence [88], est resté dans la langue moderne de l'Italie [89]; c'était sur cette *table*, qui recouvrait les restes du saint mar-

N.15.

tyr, qu'avait lieu primitivement la célébration de la messe.

Tels sont les traits principaux qui résultent de l'observation du tombeau de saint Hermès, et d'après lesquels on peut le considérer comme le type des monuments chrétiens du même ordre et de même âge. En continuant la description de ce tombeau, nous aurons lieu d'y signaler d'autres analogies non moins importantes. Ainsi, l'on remarquera que, sur la paroi du fond, enduite pareillement de stuc, sont peints, en demi-figure, les *Enfants dans la fournaise,* un des sujets favoris des peintures chrétiennes de cet âge. Plus haut, sont représentés divers animaux symboliques, qui semblent se désaltérer à une eau pure, et qui indiquent par cette image, empruntée au langage allégorique de l'antiquité, l'ardeur avec laquelle ces premiers chrétiens venaient puiser aux sources de la régénération et de la vie. Au dessus, et dans le pourtour d'une espèce d'archivolte, se reconnaissent plusieurs sujets tirés des Saintes-Écritures; et, dans le champ extérieur de cet archivolte, est placé *le Christ, assis au milieu des douze Apôtres.* Tout est certainement chrétien dans l'ensemble et dans les détails de ce monument, tel que je viens de le décrire; mais tout en même temps y parait emprunté de la disposition et de la décoration des tombeaux antiques,

tels, par exemple, que celui *des Nasons* 90. On y reconnaît de plus, à la forme même de la grande niche qui termine ce monument, et à la place qu'elle y occupe, le modèle primitif d'après lequel fut disposée et décorée cette partie essentielle des basiliques chrétiennes, qu'on appela depuis l'*abside* ou la *tribune;* et c'est encore là un des principaux éléments de l'architecture chrétienne, dont le motif véritable et le type primitif se retrouvent dans les cimetières sacrés de Rome.

En poursuivant nos recherches sur d'autres monuments des catacombes, pour y rendre de plus en plus sensible cette observation importante, nous voyons que la plupart des dispositions ou des détails architectoniques de nos églises sont puisés à la même source. Ainsi, dans une petite chapelle du *cimetière de Saint-Calixte* 91, on trouve encore en place, au devant d'un tombeau de martyr inconnu, une dalle de marbre percée à jour et posée comme une espèce de *grille;* premier modèle des *balustrades* placées dans les temples chrétiens, au devant de l'autel principal, et dont l'intention originaire, difficile à expliquer dans le système des autels ordinaires, devient évidente d'après l'observation des catacombes; il est clair, en effet, qu'elle a eu pour objet de mettre les restes sacrés recueillis dans la tombe à l'abri des atteintes d'un zèle trop ardent ou irréfléchi.

Mais c'est surtout cet autel principal lui-même, dont la forme et la destination primitives sont si manifestement dérivées de l'usage pratiqué dans les catacombes, qui mérite d'être ici l'objet d'une attention particulière. On sait que cet autel, appelé d'abord indistinctement *memoria*, *martyrium*, *titulus*, ou *confessio*, à cause de sa forme primitive qui avait été celle d'un *tombeau de martyr*, a fini par porter exclusivement ce dernier nom dans le langage moderne de l'Italie. Il est placé au point central de l'intersection de la nef et de la croisée, dans un lieu souterrain, auquel on descend par des degrés, et dont l'abord est fermé par une *grille*. C'est au dessus de ce souterrain, et au niveau du sol de l'église, qu'est placé un second autel, servant à la célébration de la messe, et rappelant, par sa forme et par sa position même, directement au dessus de l'autel souterrain ou du *tombeau*, son origine sépulcrale et sa première destination, comme le caveau auquel il répond, témoigne du lieu d'où il est sorti [92]. Presque toutes les anciennes basiliques de Rome, bien que reconstruites dans les temps modernes avec plus ou moins de l'éclat et de la magnificence d'un art nouveau et d'une société nouvelle, offrent ce trait essentiel de l'architecture chrétienne, monument d'un culte primitif. Je me contenterai d'en citer quelques exemples, choisis aux deux

extrémités de la carrière que l'art a parcourue dans la seule enceinte de Rome, depuis qu'il est sorti de ses catacombes.

Entre les églises de la plus ancienne époque, une des plus remarquables à tous égards, est l'église dédiée à sainte Prisca, fille d'un sénateur romain, qui passe pour avoir été baptisée par saint Pierre lui-même, et qui est révérée comme la première martyre. Son corps fut déposé dans un cercueil qui a la forme d'un *autel antique*. Ce tombeau de Prisca fut placé au centre de sa propre chambre, dans le palais de son père dont on voit encore aujourd'hui les substructions sur le mont Aventin. Cette *chambre*, avec le *tombeau* qu'elle renfermait, devint ainsi une espèce de petit temple funèbre, ce que les anciens nommaient *Hérôon;* et lorsque plus tard, on construisit au dessus l'église qui existe encore, elle en forma la *confession* souterraine. Ainsi, cet édifice intéressant présente tout ce que l'on trouvait dans les catacombes : un *tombeau* servant d'*autel*, une *chapelle souterraine,* et enfin une *église supérieure;* monuments nés les uns des autres, et où le culte des morts se lie, par un rapport intime, avec celui de la divinité, de même que le christianisme s'y unit matériellement à l'antiquité, par la construction même de cette église, élevée sur les fondements d'un palais romain. La réunion de ces di-

vers éléments se montre plus sensible encore et plus directement puisée à la source que j'ai indiquée, dans l'ancienne église de Saint-Pancrace. Une chapelle, ou oratoire, primitivement creusée dans un cimetière, qu'on appelle la *catacombe de Saint-Calépode*, forme la *confession souterraine*, renfermant, au milieu, le *tombeau* du saint, qui sert d'*autel;* au dessus, a été bâtie, au IVe siècle, à l'époque où le christianisme commençait à être affranchi des craintes et des dangers qui avaient entouré son berceau, l'église proprement dite [93], dont le plan, tracé sur celui des basiliques romaines, est terminé par ce demi-cercle appelé *abside* ou *voûte*, et emprunté, comme je l'ai dit, du type des *monumenta arcuata* des catacombes [94]. Le temple chrétien, dont on ne voit plus aujourd'hui, au lieu dit *Torre Pignatarra*, à trois milles de Rome, sur l'ancienne voie Labicane, que de si déplorables ruines, était un monument du même genre C'était, dans le principe, une *crypte*, ou *cimetière*, où avaient été recueillis les restes de deux martyrs, Marcellin et Pierre, et qui, enveloppée, au IVe siècle, dans la construction d'une église ronde à l'extérieur, avec huit niches ou chapelles à l'intérieur, dont le plan rappelait ainsi celui d'une basilique érigée par Constantin et décrite par Eusèbe [95], forma la *confession souterraine* de ce temple chrétien. Restauré au VIIIe

siècle par Hadrien Ier, il fut retrouvé, en 1594, par Bosio, dans un état de dégradation qui laissait à peine apercevoir des restes de peinture et de mosaïque appartenant sans doute à la restauration d'Hadrien; et aujourd'hui, ces tristes débris d'un art chrétien du VIIIe siècle ont entièrement disparu [96].

A Sainte Praxède, à Saint Martin a' Monti, et dans quelques autres anciennes basiliques de Rome [97], on voit pareillement, au dessous du niveau de l'église actuelle, une *chapelle souterraine*, avec le *tombeau* d'un martyr, correspondant directement à la place où s'élève l'autel principal; et là, où il n'existe pas de chapelles souterraines, il a été pratiqué sous l'autel un enfoncement, en guise de sépulcre, pour y renfermer un corps saint, comme cela se voit à *Sainte-Cécile in Transtevere*. Insensiblement, cet *autel*, qui rappelait par sa forme et par sa place les premiers triomphes du christianisme, devint, à ce titre, un objet principal de décoration dans les temples chrétiens. On l'entoura de colonnes, on le couvrit d'une coupole, on y prodigua les matières les plus précieuses et les objets les plus rares; mais, à travers toutes les modifications du culte et tous les progrès de l'art, l'idée fondamentale, l'idée primitive de *tombeau* demeura toujours imprimée d'une manière plus ou moins sensi-

ble à cet *autel*. Il en existe encore à Rome une foule d'exemples remarquables de tout ordre et de tout âge, sans compter un bien plus grand nombre détruits dans le cours des derniers siècles [98], où, tout en admirant les prodigieux travaux demandés à l'art par le christianisme, il est permis de lui reprocher de n'avoir pas assez respecté les traditions de son berceau et les monuments de son premier âge. Tel est, pour ne pas nous engager dans une trop longue énumération, et en nous bornant à l'un de ces exemples les plus caractéristiques; tel est l'*autel* de l'antique église *des SS. Nérée et Achillée*, bâtie près des Thermes d'Antonin Caracalla. La forme sous laquelle se produit ce monument, est celle d'un *autel carré*, dressé entre quatre colonnes de porphyre, qui soutiennent une espèce de *dais* ou de *coupole;* sous cet autel est une *grille* qui laisse apercevoir la *confession*, ou *chapelle souterraine*, c'est-à-dire le *caveau*, où repose, dans un sarcophage, le corps du martyr, dont la grille permet la vue et défend seulement l'accès [99]. Tout, dans l'ensemble aussi bien que dans les détails de ce petit monument, empreint du caractère du premier âge de l'Église, rappelle des formes et des traditions antiques, bien qu'appropriées ici à un usage chrétien. La *grille*, qui entoure l'ouverture du lieu souterrain, est manifestement de forme

antique, telle qu'on la voit, en effet, placée en avant du sanctuaire, sur plus d'une médaille antique [100], et telle encore qu'on la retrouve dans une peinture d'une ancienne église de Ravenne, représentant une *confession*, et publiée par Ciampini [101], sur un sarcophage chrétien du *cimetière de Sainte-Agnès*, publié par Bottari [102]. Les *colonnes*, avec le *fronton* qu'elles supportent, ne rappellent pas moins évidemment la disposition des *édicules*, ou petits monuments héroïques funéraires des anciens, dont nous possédons tant d'images sur les vases peints et sur les sarcophages, et qui servirent de type primitif pour l'élévation de la plupart des tombeaux antiques; témoin celui qui se voit encore près de *Sainte-Agnès-hors-des-murs*, pour n'en pas citer d'autre exemple [103]; l'analogie que je signale ici est si sensible, que le pieux Ciampini lui-même, bien que vivant dans un temps où ces exemples étaient encore si rares, et sous l'influence d'idées si différentes, n'a pu s'empêcher d'en être frappé [104]. La *coupole*, nommée particulièrement, dans les temps du moyen âge, *ciborium*, mot dont l'étymologie est douteuse, et la vraie signification incertaine [105], puis, *tabernacle*, et dans notre langue *baldaquin*, se rapporte par sa forme à celle de la *voûte arquée*, qui termine, au dessus des tombeaux des martyrs, la plupart des

oratoires des catacombes chrétiennes. Enfin, l'*autel* même, par sa forme générale et par les détails de sa décoration, ressemble si parfaitement à un *sarcophage antique*, qu'il est impossible de méconnaître le type auquel il est emprunté. Mais, à cet égard encore, l'exemple le plus décisif que je puisse citer, est l'*autel* même de la *confession* de la célèbre basilique de *Saint-Laurent-hors-des-murs*, *autel* formé absolument comme un *sarcophage* [106]; jusque là, qu'aux deux angles de la frise qui le couronne, sont sculptées *deux têtes*, ou *masques*, comme on en voit à la plupart des beaux sarcophages antiques, et qui se retrouvent imitées à la même place, sur quelques sarcophages chrétiens [107], par un de ces effets d'une habitude longue et invétérée, si intéressants à constater sur les monuments primitifs du christianisme.

L'importance qu'avait acquise, en raison des idées et des souvenirs qui s'y rattachaient, le monument en question, la *confession* ou l'*autel principal* des églises chrétiennes, est attestée d'âge en âge par les embellissements progressifs dont ce monument devint l'objet. On employa à sa décoration le concours de tous les arts avec toutes les ressources que comportaient des siècles de barbarie, tels que ceux du moyen âge, où la richesse matérielle servait comme de signe au mérite de l'objet, et de supplément au mérite de l'art; de

même qu'autrefois, au sein de la Grèce parvenue au plus haut degré de sa culture, l'emploi des matières précieuses avait servi au triomphe de l'idolâtrie, en réunissant dans des chefs-d'œuvre de l'art tous les genres de perfection et de richesse. C'est ainsi que les *confessions* ou *tabernacles* des églises de Rome, lesquelles ont encore conservé plus fidèlement que les temples du reste de la chrétienté les types et les traditions du premier âge, dans ce genre de monuments aussi bien que dans tous les autres, sont devenus, par la réunion plus ou moins régulière, par l'accumulation plus ou moins heureuse de toutes les parties qui constituent un édifice indépendant, colonnes, entablement, fronton, coupole, une espèce de monument tout-à-fait à part, ou, pour mieux dire, un petit temple dans un grand, en même temps que par l'emploi des plus riches matières ils ont formé de véritables trésors. Le *tabernacle* de Sainte-Marie-Majeure et la *confession* de Saint-Pierre-du-Vatican montrent, dans leur état actuel, le plus haut degré où puisse s'élever sans doute sur la terre cette double magnificence, par la combinaison de tout ce que l'architecture peut accumuler d'ornements et de richesses; en contemplant, avec l'admiration dont on ne saurait se défendre, ces merveilles de l'art employé par le christianisme, on n'a plus qu'à jeter un coup d'œil sur ces sé-

pulcres des catacombes d'où cet art est sorti avec cette religion, pour mesurer à la même place l'immense intervalle que le génie de l'homme a parcouru, à partir d'un berceau si humble et si obscur, jusqu'à ce faîte de la grandeur et de la perfection. Pour ne parler que de cette *confession* de Saint-Pierre, monument prodigieux au sein d'un prodigieux édifice, il est intéressant d'observer sa forme primitive, telle qu'elle résulte d'une description détaillée de notre Grégoire de Tours [108], description rédigée à l'époque même où un autre Grégoire, celui qui fut surnommé le Grand, et qui siégea sur la chaire de saint Pierre de l'an 590 à l'an 604 de notre ère, avait enrichi ce tombeau de l'Apôtre de *quatre colonnes d'argent massif*, sans compter cent autres colonnes de marbre précieux et d'un travail exquis, empruntées sans nul doute à des monuments antiques, qui en formaient le péristyle extérieur. Ces détails, comparés à l'état actuel du monument, offriront un sujet de comparaison assez curieux pour qu'il me soit permis de m'y arrêter quelques instants.

Le tombeau de saint Pierre, la *mémoire* ou la *confession* proprement dite, était placé sous un autel orné de quatre colonnes; ces colonnes d'argent, soutenaient l'espèce de *dais* ou de *coupole*, nommé *ciborium*, qui couvrait le sépulcre,

et qui devait être lui-même d'argent massif, puisque nous savons que, dès le temps de Symmaque, un *ciborium* d'argent, du poids de cent vingt livres, avait été érigé par ce pontife au-dessus de l'autel principal. Cet autel était entouré d'une *grille* qui s'ouvrait pour quiconque allait y faire sa prière. Dans cette intention, on se plaçait au-dessus du tombeau ; on ouvrait une petite fenêtre qui donnait immédiatement dessus ; puis, on passait sa tête à travers cette ouverture, nommée *jugulum*, et dans cet état, on demandait à Dieu, par l'intercession du saint, les grâces dont on avait besoin. On faisait ensuite descendre sur le tombeau un *linge*, (*palliolum*), qui avait été soigneusement pesé dans une balance, et l'on demeurait là à jeun et en prières jusqu'à ce qu'on eût obtenu, si la foi était assez vive et assez ardente, l'accomplissement de ses vœux. Or, la marque à laquelle on reconnaissait que Dieu avait exaucé ces prières, c'était que le linge que l'on retirait pesât beaucoup plus qu'auparavant. Ces sortes de linges s'appelaient en général, dans la latinité de cet âge, *sanctuaria* ou *sudaria* ; on les trouve désignés sous le nom particulier de *brandea* dans les écrits de saint Grégoire-le-Grand, qui faisait de fréquents envois aux princes de son temps, ou aux maisons religieuses, de ces *linges* considérés dès lors comme des reliques. D. Mabillon, à qui j'em-

prunte une partie de ces détails [109], atteste que, de son temps encore, au commencement du XVIIIe siècle, on conservait, dans l'église de Saint-Germain-des Prés, à Paris, des *linges sanctifiés* de cette manière, qui avaient été donnés par ce pontife. Mais, revenons au *tombeau* ou à la *confession* de Saint-Pierre : je dois encore ajouter qu'il y avait deux petites fenêtres, l'une plus basse, l'autre plus élevée, appelées l'une et l'autre *cataractæ*, par lesquelles on faisait descendre sur les restes du saint les linges dont il a été question, mais non pas indifféremment par l'une ou par l'autre de ces *cataractes* ; attendu que c'était une prérogative bien plus considérable, et conséquemment une faveur bien plus enviée, de pouvoir faire descendre ces linges par la seconde fenêtre qui s'ouvrait plus près du corps, et d'où une vertu plus efficace se communiquait à tout ce qui y touchait, que par la seconde qui en était plus éloignée.

Telle était donc, au VIe siècle de notre ère, la disposition de la *confession* de Saint-Pierre, et tel était l'usage auquel la fit généralement servir la dévotion de cet âge. Mais pour avoir une idée complète du goût et de la richesse qui régnaient dans la décoration de cette partie si importante des basiliques chrétiennes, il faut ajouter à ces détails

d'autres renseignements qui datent d'une époque peu éloignée; car ils appartiennent à l'âge d'Hadrien Ier et de Léon III, c'est-à-dire au siècle de Charlemagne. A cette époque, la *confession* était précédée d'un portique de douze colonnes qui faisaient partie de la construction primitive, puisque la tradition les attribuait à Constantin. C'étaient des colonnes torses ou cannelées, de porphyre, d'albâtre et de marbre précieux; une grille de bronze en fermait les entre-colonnements; le sol, à partir de cette colonnade jusqu'à la *confession*, était revêtu de lames d'argent, du poids de cent cinquante livres; l'entablement que supportait ce portique était aussi plaqué en argent, et l'on y avait sculpté de bas-relief, d'un côté, le Sauveur entouré des apôtres, de l'autre, la mère de Dieu avec les saintes femmes; le couronnement était formé de lampes et de candelabres d'argent, pesant sept cents livres. De là on descendait dans la *confession*, où tout était d'argent, la grille qui l'entourait, les candelabres qui l'éclairaient, et dont une partie était d'or, les colonnes et les arcs ornés de tentures précieuses et de chérubins d'or. On y voyait, à l'entrée, une croix d'or massif du poids de cent livres; c'était un monument de la piété et de la générosité de Bélisaire, qui y avait fait représenter ses victoires; ce dernier trophée des armes impériales, qui avait échappé au pillage

des Sarrazins, aurait bien mérité d'être conservé jusqu'à nous.

La *confession* même avait été entièrement revêtue de lames d'or par Léon III. Le placage du pavé n'avait pas employé moins de quatre cent cinquante-trois livres. Ce revêtement joignait le mérite de l'art au prix de la matière ; on y avait sculpté plusieurs traits du Nouveau-Testament, les mêmes sans doute qui sont reproduits si souvent dans les bas-reliefs des sarcophages chrétiens du premier âge. Des statues du Sauveur, des deux apôtres, de saint André, et, à ce qu'on présume aussi, des quatre évangélistes, décoraient l'enceinte de la *confession ;* ces figures étaient d'argent jusqu'au pontificat d'Hadrien Ier qui y substitua des statues d'or. Quant au *tombeau* de l'apôtre, principal objet de la *confession*, c'était un sarcophage de bronze doré, sur lequel s'élevait une croix d'or massif, de cent cinquante livres pesant, où Constantin, auteur de ce monument, avait fait graver, par un procédé qui répondait au *niello* des modernes, (*litteris puris nigellis*), l'inscription que nous a conservée le bibliothécaire Anastase, et qui mérite d'être rapportée ici textuellement [110] :

CONSTANTINVS AVG. ET HELENA AVG.
HANC DOMUM REGALIS SIMILI FULGORE
CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT.

L'autel principal, placé au-dessus du *tombeau*, avait reçu, sous le pontificat du même Hadrien Ier, un revêtement de lames d'or, pesant cinq cent quatre-vingt-dix-sept livres; d'après une inscription qui nous reste [111], et qui est relative à ce monument, on y voyait représentés le pape et l'empereur, sans doute comme dans la mosaïque du célèbre *triclinium* de Léon III. Le *ciboire* qui couronnait l'autel, et qui était resté d'argent depuis le pontificat de Grégoire-le-Grand, fut remplacé par un ciboire d'argent doré porté sur quatre colonnes d'argent, le tout pesant deux mille sept cent quatre livres un quart. Telle était donc dans son ensemble la décoration de ce précieux monument de l'art et de la piété du VIIIe siècle, autant qu'on en peut juger par les trop rares et trop imparfaites données que nous fournit le biographe pontifical. Aujourd'hui, depuis que ce monument sacré a reçu, dans le XVIIe siècle, sous le pontificat d'Urbain VIII et par la main du Bernin, tous les embellissements que pouvaient lui prêter le concours de tous les arts et les ressources de toute la chrétienté, y compris celles de Rome antique, c'est une chapelle souterraine où l'on descend par un large escalier, dont cent onze lampes éclairent l'enceinte et décorent le pourtour; au-dessus s'élève, au niveau du sol de l'église, un magnifique

autel que couronne, porté sur quatre grandes colonnes de bronze, à une hauteur qui le cède bien peu à celle des plus grands palais de Rome moderne, ce *baldaquin*, qui a excité tant d'admiration et provoqué tant de critiques, dont le principal tort, aux yeux de l'antiquaire, est d'avoir été fondu aux dépens du revêtement en lames de bronze qu'avait conservé jusqu'alors le portique du Panthéon [112], mais qui rachète, aux yeux du chrétien, le tort de la magnificence qu'il étale sur le tombeau d'un martyr, par cette exagération même du génie des arts portée à une hauteur qui défie toute parole humaine, qui confond la critique aussi bien que l'admiration, et qui ne laisse plus au sentiment de ressources pour s'exprimer que le recueillement ou la prière.

Nous voilà bien loin des catacombes, quoique nous soyons encore au-dessus de ce cimetière du Vatican, qui reçut aussi dans ses cryptes profondes (*Grotte Vaticane*), tant de sépulcres de martyrs; en sorte que, pour revenir à notre sujet, nous n'aurions tout au plus qu'autant de pas à faire et de marches à descendre, que de siècles à traverser. Mais il vaut mieux, du sein de cette immense basilique du Vatican, où nous avons à la fois, sous les pieds tant de ces *confessions* primitives cachées dans le berceau même de l'Église, et sous les yeux tant de monuments d'un autre

âge, ornés avec tout le luxe des arts; il vaut mieux, de ce point qui résume, dans une seule enceinte, tout ce que le christianisme a produit aux deux extrémités de sa longue et brillante carrière, jeter un dernier coup d'œil sur les catacombes, pour apprécier, sous leur dernière forme, le caractère des monuments qui en sont sortis. Envisagée comme élément principal des temples chrétiens, la *confession*, ou le maître-autel, réunit sans doute tous les genres d'intérêt que peut ajouter le mérite de l'art à celui de l'antiquité chrétienne. C'est à ce titre que se recommande, dans la plupart des basiliques de Rome, ce monument si important par les souvenirs historiques et par les traditions religieuses qu'il rappelle. Mais, sous d'autres rapports, on ne saurait nier que le goût ne trouve à y reprendre un défaut grave, en ce qu'au milieu d'une construction régulière, il produit un plein dans l'élévation, au-dessus d'un vide, ce qui interrompt doublement la perspective, attendu que cette cavité qui s'ouvre dans le sol même de l'église, et où la dévotion puise des motifs de foi, d'enthousiasme et d'espérance, devient réellement un abîme pour l'artiste, aux yeux de qui elle rompt et détruit toute ordonnance.

Une autre circonstance qui se lie à celle-là, et qui donna lieu plus tard à des inconvénients plus nombreux et plus graves, c'est la multipli-

cation qui se fit, dans le cours des siècles postérieurs à Constantin, des petites chapelles latérales, au sein des églises chrétiennes, en raison des *confessions* particulières, des *mémoires de martyrs*, dont le culte s'associait à celui du saint principal ou du patron. Cet abus, né avec l'Église elle-même dans le sein des catacombes, eut sur la disposition générale des basiliques chrétiennes, une influence plus décisive qu'aucune des circonstances puisées dans le génie même du culte. Pour tant de *mémoires de martyrs*, dont le nombre s'accrut insensiblement hors de toute mesure, de toute proportion, dans le même temple, il fallut nécessairement ouvrir, dans les nefs latérales, des chapelles particulières, qui devinrent autant de monuments indépendants au sein du monument principal, et, si on peut le dire, autant de basiliques construites dans des basiliques Il en résulta dans les plans, ainsi que dans les élévations, une interruption fréquente de ces lignes droites, qui ne sont pas seulement le principal mérite des œuvres de l'architecture, mais encore le principal élément des impressions de grandeur qu'elles produisent. Avec les effets et les idées de l'*unité*, motif puissant de jouissances dans toute œuvre de l'imitation, se perdit ainsi une autre espèce d'*unité* plus importante encore pour le sentiment religieux. A travers tous ces autels consacrés à la

mémoire d'hommes, respectables sans doute, mais sujets durant leur vie aux faiblesses de l'humanité, on eut peine à discerner, si ce n'est lorsqu'il acquit un volume démesuré, un développement extraordinaire, l'autel principal, qui, dans la religieuse et modeste simplicité de la primitive Église, avait dû s'élever seul en l'honneur du seul maître du monde. Ce fut bien pis, lorsque l'orgueil de l'homme, s'emparant du type de ces chapelles pour le convertir à son usage, en fit des monuments d'une capacité énorme ou d'une richesse éblouissante, dans une église d'une étendue plus ou moins considérable ; au point que le temple lui-même parut sacrifié à une chapelle, et l'édifice entier à une de ses parties. Ces vices de plan, ces disparates de goût et de richesse, dans la construction et dans la décoration des basiliques chrétiennes, se remarquent à Rome, même à Saint-Jean-de-Latran, à Sainte-Marie-Majeure et au Vatican, les trois plus admirables édifices qu'ait sans doute élevés jamais la main des hommes; c'est aussi dans les catacombes de Rome que se trouve le germe de ces défauts, avec tout ce qui fit plus tard la gloire du christianisme et l'ornement de son culte.

J'ai essayé de donner une idée générale des cimetières sacrés de Rome : c'est ainsi que j'ai voulu préluder à la description des ornements qui

les décorent et des objets qu'on y recueille. Mais avant de passer à cet examen, saluons d'un dernier regard ces *confessions* de martyrs, ces sépulcres recouverts d'une simple dalle de marbre ou de pierre, seule *table* qu'eût alors le christianisme pour célébrer ses mystères; et à un si grand intervalle de ces jours d'épreuves et de souffrances, tâchons d'apprécier par la pensée combien de ce rapprochement même entre les mystères de la religion et ceux de la tombe, de ce contact en quelque sorte immédiat entre la présence d'un Dieu et le sang des martyrs qui coulait encore pour ainsi dire, il devait résulter d'impressions touchantes et terribles, capables de porter au plus haut degré l'exaltation des premiers chrétiens. Ces sacrifices incessamment offerts sur des tombeaux; ces habitudes de prière et de contemplation, contractées dans des lieux peuplés de cadavres; cette vie mystérieuse consumée dans les entrailles de la terre, au sein de ténèbres dont l'horreur n'était adoucie que par la clarté rare et douteuse des lampes sépulcrales, devaient produire à la longue, sur des imaginations enthousiastes, ce mépris de la mort et, si je puis m'exprimer ainsi, cette soif du martyre, qui forment le trait caractéristique de l'histoire du christianisme primitif, et que notre siècle ne pourrait comprendre, si, dans l'incrédu-

lité qui le posséde, il n'avait la rage du suicide qui le poursuit, cette triste et fatale erreur de notre âge, qui nous force de croire aux sublimes dévouements d'un autre siècle. Lorsque, plus tard, revenant vers les temps où la liberté fut rendue à l'Église et la sécurité à ses membres, on recherche l'usage auquel purent être appropriés ces cimetières, consacrés sous de pareils auspices et remplis de pareils souvenirs, on n'est pas étonné de voir les prêtres et les évêques, les papes et les fidèles, pénétrés d'admiration et de reconnaissance pour ces héros de la foi, orner, avec toutes les ressources d'une société déchue, les sépultures des martyrs, et y célébrer encore les fêtes de leur anniversaire, en présence de leurs reliques, suppléant par la foi à l'imperfection de leurs images, et se couvrant de leurs exemples contre les vices de la barbarie. Dans des temps plus modernes, lorsque le refroidissement gagnait déjà les cœurs et que la croyance semblait elle-même commencer à s'affaiblir, on cesse également d'être surpris que l'Église ait repris de nouveau la route oubliée des catacombes, comme pour remonter à sa source, et que le zèle religieux, rouvrant et fouillant de toutes parts ces antiques sépultures, ait cherché à en extraire une foule de reliques sacrées, afin d'essayer de ranimer avec ces dépouilles de la tombe, l'enthousiasme des

premiers âges, et de réchauffer la foi du christianisme avec les traditions et les monuments de son berçeau [113] : *Quando Domini nostri adhuc calebat cruor, et fervebat recens in credentibus fides.*

CHAPITRE III.

PEINTURES DES CATACOMBES.

En suivant avec quelque attention les vestiges que la peinture a laissés dans les cimetières souterrains de Rome, la première observation qui nous frappera, c'est l'analogie qu'offrent ces peintures chrétiennes dans leur distribution générale, souvent même dans leurs principaux motifs, avec les peintures des tombeaux antiques; conséquemment, le premier fait que nous aurons à constater, c'est que des productions si différentes de génie et d'intention, mais à peu près contemporaines, ont dû être exécutées d'après des modèles communs; sauf les variantes de détail qu'ont pu y introduire les talents divers des artistes, et les modifications de forme que nécessitaient les convenances d'une religion nouvelle, dans les sujets mêmes qu'elle s'appropriait. Telle est en effet l'impression générale que fait éprouver le

premier aspect des peintures des catacombes, comparées à celles des tombeaux romains ; c'est, de part et d'autre, la même disposition par compartiments, le même choix d'ornements et de motifs de décoration ; c'est une partie des mêmes symboles, employés avec une intention équivalente; et, ce qui est plus remarquable encore, quelques-uns des mêmes sujets, puisés aux sources du paganisme, mais adaptés, avec plus ou moins de changement dans la composition et dans le costume, aux idées du nouveau culte. Il semble, à dire vrai, que dès nos premiers pas dans les catacombes de Rome, nous nous y retrouvions encore sur le terrain de l'antiquité; rien n'est sans doute plus intéressant que d'observer dans les monuments primitifs du christianisme tant de traditions de l'art antique, quand on se rappelle qu'à l'époque même où furent produits ces monuments, le christianisme luttait si énergiquement contre les idées, les mœurs et les croyances de la société antique.

Ce fait, si étrange en apparence, et qui semble impliquer une contradiction si grave, s'explique cependant d'une manière toute naturelle. S'il est vrai, comme il parait impossible de le contester, que la culture primitive du christianisme, sa philosophie, sa poésie, n'aient pu se produire que sous des formes empruntées à l'antiquité, à

l'aide des seules industries exercées à l'école du paganisme, il suit de là sans doute, qu'à l'exception de quelques objets exclusivement propres aux croyances chrétiennes, l'art antique doit se retrouver, sur les monuments du premier âge de l'Église, dans tout ce qui tient au métier et au mode de représentation, tel, à bien peu de chose près, qu'il était pratiqué par des mains payennes, dans les mêmes temps et dans les mêmes circonstances. Les chrétiens qui avaient à rendre leurs idées en peinture, ne pouvaient se dispenser de recourir aux types créés par le paganisme pour exprimer des idées analogues; il n'était pas plus en leur pouvoir d'inventer une nouvelle langue imitative, qu'un idiome différent du grec et du latin; le seul changement qu'ils pouvaient faire à des images figurées, innocentes en elles-mêmes, c'était d'y supprimer ou d'y ajouter quelques motifs, pour les faire cadrer avec leurs croyances; de même qu'en se servant de la langue usuelle, dont ils acceptaient le vocabulaire entier, ils se contentaient de donner à quelques mots des acceptions nouvelles. Ainsi donc, l'expression des sujets chrétiens, sur les peintures des catacombes et sur les bas-reliefs des sarcophages, dut se trouver généralement conforme aux données antiques; il est constant, en effet, que l'imitation positive des

modèles créés par le paganisme s'y fait sentir à tous les détails de la composition et du costume, surtout dans les sujets bibliques, qui se prêtaient davantage à cette imitation, et qui sont aussi ceux qui se reproduisent le plus communément.

La différence la plus grave est celle qui résulte de l'infériorité de talent chez les artistes employés par le christianisme, obligé qu'il était, dans les circonstances critiques où il se trouvait, de se servir de toute main pour l'exécution des objets les plus indispensables à son culte; réduit par un état habituel d'oppression, à cacher ses œuvres dans la profondeur et dans l'obscurité des catacombes, et toujours dominé par cette haine de l'art, qui se confondait, chez les premiers fidèles, avec l'horreur de l'idolâtrie, et qui se liait aussi chez eux aux traditions du judaïsme. Cette différence est particulièrement sensible dans la représentation des sujets tirés de l'Évangile, pour lesquels les artistes chrétiens n'avaient pu trouver de modèles créés par l'art antique, ou mettre à profit quelques-uns de ses éléments. Réduits alors à puiser en eux-mêmes tous les motifs de leur composition, à inventer de nouveaux types pour des idées nouvelles, leur impéritie se montre toute entière dans une exécution si défectueuse, qu'elle consiste plutôt en une simple indication, qu'en une représentation véritable des objets;

beaucoup de peintures chrétiennes, de celles qui ont pour sujets des motifs ou des personnages pris dans l'Évangile, se réduisent, en effet, à une délinéation abrégée, à une sorte d'écriture figurative, qui n'a presque rien de l'art que son procédé technique, et qui ne pouvait en produire l'effet que sur la piété des premiers fidèles.

L'infériorité relative des peintures chrétiennes se montre surtout d'une manière frappante, dans les monuments qui appartiennent à l'iconographie du christianisme. Il était naturel qu'à défaut de portraits réels, d'images fidèles du Christ, de la Vierge, et des personnages tels que les disciples et les apôtres, qui avaient tant de droits à leur respect pour la part qu'ils avaient prise à la propagation de l'Évangile, les chrétiens cherchassent du moins à s'en procurer des portraits de convention, quelques-unes de ces images fictives, mais douées de cette vérité morale qui exprime la physionomie idéale du modèle, qui en représente le caractère et le génie, et dont l'effet est si puissant sur la piété. Je n'examine pas s'il entrait effectivement dans les vues et dans les principes de l'Église primitive d'autoriser l'exécution de pareilles images; cette question, qui n'en saurait être une que pour les protestants, dignes successeurs des anciens iconoclastes, est depuis longtemps décidée pour le chrétien par l'autorité de

l'Église, comme elle l'est pour l'antiquaire par l'observation des monuments. Il est constant, en effet, que les premiers fidèles voulurent posséder des images du Christ, de la Vierge et des apôtres, puisqu'on trouve si souvent la figure de ces personnages dans les peintures des catacombes et dans les mosaïques des anciennes basiliques de Rome, sur les bas-reliefs des sarcophages, et jusque sur les verres peints qui servaient à la célébration des *agapes;* les protestants, qui se montrent si ennemis des images, et qui se prétendent en cela si fidèles à l'esprit du christianisme primitif, ne font éclater, en effet, dans la triste nudité de leurs temples comme dans l'orgueilleuse sécheresse de leurs doctrines, que leur ignorance profonde des monuments et des faits ecclésiastiques. Mais, pour ne pas nous éloigner de notre sujet, s'il est vrai que les premiers chrétiens aient fait un fréquent usage de ces figures sacrées, pour la décoration de leurs sépultures, et plus tard de leurs églises, il n'est pas moins constant qu'ils ne purent réussir à en produire des types qui fussent, je ne dirai pas dignes de leur objet, mais satisfaisants sous le simple rapport de l'art, des types qui répondissent suffisamment à l'intention de leur auteur et à la piété du chrétien. Je montrerai, dans l'article qui sera consacré aux monuments de l'iconographie chrétienne, qu'il n'exista dans le premier

âge de l'Église aucun modèle consacré pour la figure du Christ, pour celles de la Vierge et des apôtres ; aucun type où l'on s'accordât généralement à les reconnaître ; bien que des traditions, qui eurent cours de bonne heure parmi les fidèles, eussent fixé les principaux traits de ces figures. Les têtes du Christ, de la Vierge et des deux apôtres, telles qu'on les observe dans les peintures des catacombes et sur les verres peints, n'offrent que des traits indécis, rendus par une délinéation timide, où l'impuissance de l'artiste laissait tout à faire à la foi du chrétien, pour retrouver, dans de si faibles images, le caractère sublime du modèle. Or, une pareille impuissance, quand il s'agit de pareilles images, ne peut s'attribuer qu'au défaut de talents parmi les membres de l'Église primitive, qui les rendit nécessairement, pour tout ce qui tenait à la décoration matérielle de leurs sépultures, tributaires des traditions de l'art antique.

C'est, d'ailleurs, une notion qui devient de plus en plus sensible, à mesure qu'on se livre à l'examen détaillé de ces peintures, en commençant par celles du *cimetière de Saint-Calixte*, qui sont, comme je l'ai montré, les plus anciennes dans l'ordre chronologique, et qui représentent aussi la portion la plus considérable de ce genre de monuments chrétiens. L'exécution en est générale-

ment plus soignée ou moins défectueuse; l'ordonnance plus riche et plus variée; ce qui vient évidemment de ce qu'elles touchent de plus près à l'antiquité. Elles offrent aussi, dans les éléments même de décoration dont elles se composent, plus de symboles puisés directement dans les données antiques, et jusqu'à des sujets purement profanes, bien qu'appropriés à une intention chrétienne : ce qui devient une nouvelle preuve de la plus haute antiquité relative des peintures de ce cimetière. Pour celles des autres cimetières, à mesure que l'imperfection du travail y accuse de plus en plus le progrès de la décadence, les réminiscences antiques y deviennent aussi de plus en plus rares, et les sujets chrétiens s'y montrent exclusivement. Il y a donc, dans ces peintures des catacombes, un double sujet d'observations et d'études pour l'antiquaire chrétien. On y voit expirer par degrés l'art antique entre des mains chrétiennes; et l'on y voit en même temps apparaître les premières ébauches de ces types célestes, auxquels l'art de la renaissance sut donner la vie, le mouvement et la couleur. Tel est le double phénomène dont je me propose de retracer les principaux détails aux yeux de mes lecteurs, et qui se recommande si hautement par lui-même à leur intérêt.

S'il résulte des observations qui précèdent que

les premiers artistes chrétiens s'étaient trouvés réduits, par impuissance, par habitude ou par nécessité, à s'approprier plus d'une composition de l'art antique, à traduire, selon l'esprit de leurs croyances et la portée de leurs talents, un assez grand nombre d'images profanes, créées dans un autre système religieux ; et si ce fait, dont la preuve se rencontre à chaque pas dans les catacombes, suffit pour rendre compte de la physionomie presque païenne qu'elles offrent dans leur décoration, en même temps que de l'intérêt archéologique qui s'y rencontre, et dont on s'est trop peu occupé jusqu'ici, il n'en rend que plus nécessaires les explications auxquelles peut donner lieu un pareil trait de conformité entre l'antiquité et le christianisme. Nous trouvons, en effet, dans les peintures des catacombes, le même système de décoration que dans les tombeaux antiques; nous y voyons, de part et d'autre, avons-nous dit, les mêmes motifs d'ornement distribués de la même manière ; et l'aspect général s'y ressemble, même quand les détails diffèrent. Il y a donc là, dans cet emploi même de l'art de peindre, appliqué à la décoration des tombeaux, une analogie positive, qui acquiert plus d'importance encore, quand on sait que cette décoration des cimetières sacrés devint plus tard l'occasion et le motif de celle des basiliques chrétiennes. Or, c'est là un fait qui

mérite qu'on recherche par quels motifs et dans quelles circonstances il a pu se produire.

Rien n'est plus célèbre dans l'histoire ecclésiastique que la défense, faite par le concile d'Elibéris, *d'admettre dans les églises des peintures qui eussent rapport au culte et à la foi du chrétien;* défense qui paraît aussi rigoureuse dans l'esprit qui l'a dictée, qu'elle est formelle et explicite dans les termes [114]: *Placuit* PICTVRAS *esse in ecclesiâ non debere, ne quod* COLITVR *et* ADORATVR *in* PARIETIBVS *depingatur.* Ce décret, dont se sont autorisés les iconoclastes de tous les temps, a donné lieu à de longues et vives controverses, même entre ceux qui n'avaient en vue que de le soutenir en l'expliquant. On en a proposé plusieurs interprétations différentes, toutes plus ou moins inadmissibles; celle qu'ont hasardée en dernier lieu des cardinaux de l'Église romaine, tels que Duperron et Bellarmin, c'est à dire que le concile ne condamnait, en fait de peintures sacrées, *que celles qui s'exécutaient sur les murs mêmes des églises,* est peut-être encore la plus mauvaise de toutes; car, outre que cette explication ne se fonde que sur une subtilité peu digne d'un sujet si grave, elle se trouve réfutée positivement par les peintures des catacombes qui sont toutes *exécutées sur le mur* ou *sur le tuf,* et non autrement. Les écrivains qui ont combattu la doctrine de Bellarmin, en soutenant que les Pères

du concile d'Illibéris n'avaient proscrit que les images du Christ, c'est-à-dire ce qui devait être un objet de culte et d'adoration, en laissant aux fidèles toute liberté de représenter des traits de la Bible et des sujets de martyre, comme ils étaient dans l'habitude de le faire, se sont trompés à leur tour, faute de connaître les peintures des catacombes, où les images du Christ sont si fréquentes, et les sujets de martyre si rares, pour ne pas dire inconnus. A mon avis, comme à celui du docte et judicieux Bottari [115], la solution de cette difficulté a été donnée par l'illustre Buonarotti; et c'est en observant que la situation où se trouvait alors l'Église, vers l'an 305, menacée de la persécution de Dioclétien, faisait craindre que des peintures, exécutées sur les murs des églises, là où il pouvait s'en trouver, ne devinssent autant d'objets de profanation; d'où les Pères du concile avaient sagement pris occasion de recommander aux chrétiens l'exécution de ces peintures portatives, sur tablettes de bois, qui pouvaient toujours, à la moindre apparence de trouble et de danger, s'enlever et se soustraire aux effets de la persécution. C'est de là, en effet, qu'est résulté l'usage des *diptyques*, qui s'est continué, comme on sait, à travers tout le cours du moyen âge, comme une tradition de ces temps d'épreuves, où les chrétiens, poursuivis d'asile en asile, trans-

IRENEDA
CALDA
AGAPE
MISCE·MI·

portaient par tout avec eux, en tablettes de bois peintes ou d'ivoire sculptées, les sacrées images du Christ, de la Vierge et des apôtres; et plus tard, comme un effet des persécutions causées par le fanatisme iconoclaste. C'est encore par une conséquence de ces fâcheuses nécessités de la primitive Église, que s'est établi, dans les temps de la renaissance, l'usage des *tableaux* d'autel *à volets*, qui avaient la forme de diptyques, même d'une dimension considérable, tels qu'il s'en voit encore dans tant d'églises d'Italie. La défense du concile d'Illibéris était donc toute accidentelle, toute de circonstance; et c'est certainement ainsi qu'il faut l'entendre.

Quelle que soit l'opinion que l'on se forme à ce sujet, il nous suffit de savoir que, dans aucun cas, l'interdiction prononcée par le concile n'avait pu regarder les peintures des catacombes de Rome; car, d'abord, il est clair que des peintures de simple ornement, même avec des sujets bibliques, même avec des figures symboliques, telles que celle du *Bon Pasteur*, continuaient d'être autorisées, puisqu'elles n'étaient pas expressément comprises dans la défense; en second lieu, des peintures telles que celles-là, exécutées dans des lieux souterrains, si loin des regards du monde et des atteintes de la persécution, ne pouvaient devenir des sujets de scandale ou de profa-

nation, comme celles qui se faisaient dans les églises, et qui s'y trouvaient adhérentes aux murailles; conséquemment, il n'y avait aucun motif pour proscrire dans les catacombes, même ce qu'on croyait devoir interdire dans les églises. Le fait vient ici à l'appui du raisonnement, puisqu'à partir du pontificat de saint Calixte et du règne d'Alexandre Sévère, nous voyons les papes décorer à l'envi l'un de l'autre ces cimetières sacrés, et les orner de peintures, où la figure du Christ, celles de la Vierge et des apôtres, si souvent reproduites, ne laissent aucun prétexte à l'ignorance ou à la mauvaise foi des critiques, qui refusent à la primitive Église la connaissance et l'usage de ces images sacrées.

Il est tout aussi facile de rendre compte du mode de décoration adopté par les fidèles, bien qu'il paraisse emprunté, dans la plupart de ses éléments, aux modèles du paganisme. La manière dont les Romains ornaient leurs tombeaux de peintures qui en couvraient la voûte et les parois, n'avait en soi rien qui fût contraire au génie de la religion nouvelle. Des *fleurs*, des *guirlandes*, des *couronnes*, des *animaux symboliques* ou *chimériques*, formaient, au moyen de mille combinaisons ingénieuses, le tissu général de cette décoration, en laissant, dans chaque compartiment, un espace réservé ou cadre, qui servait à placer

quelque sujet mythologique en rapport avec les croyances de l'autre vie et avec le culte des morts. Pour s'emparer à son tour de ce vaste champ où l'imitation avait déployé toute la richesse de ses inventions, toute la bizarrerie de ses caprices, le christianisme n'avait qu'à marquer de son empreinte, qu'à approprier à son génie les types qui lui convenaient, en remplaçant les sujets payens par des figures tirées de son propre fond. A l'aide d'une opération si simple, les modèles, et, comme nous parlerions aujourd'hui, les patrons de l'antiquité devenaient la propriété de l'Église; les fidèles n'avaient plus qu'à copier, ce qui est toujours plus facile que d'inventer, surtout dans des temps où la décadence de l'art, déjà si avancée chez les payens eux-mêmes, était arrivée presque à son dernier terme pour les chrétiens pauvres, avilis et opprimés. Le défaut absolu d'invention est en effet le caractère dominant des peintures des catacombes, et généralement de tous les ouvrages d'art qui appartiennent à la primitive Église; ce défaut s'y montre plus sensible encore dans la faiblesse générale de l'exécution. On sent que l'artiste, préoccupé de la crainte de retomber dans les traditions payennes, au sein desquelles il a été nourri, ne suit que d'une main timide le type qu'il est chargé de reproduire; à la manière dont il se répète, dans des centaines

de figures semblables, on voit que son travail était plutôt un calque qu'une imitation. Or, il est évident que, dans les conditions où se trouvait l'Église naissante, il n'en pouvait être autrement.

Le peu d'artistes qui avaient embrassé la religion nouvelle, n'avaient pu abjurer, en même temps que les fausses croyances qu'elle condamnait, les principes et les traditions de l'art qu'ils avaient exercé plus ou moins long-temps au service du paganisme. Ces artistes étaient généralement suspects à la masse des fidèles, par cet exercice même d'une profession qui avait fait, durant tant de siècles, la gloire du polythéisme et le succès de l'idolâtrie. C'étaient généralement aussi des artistes du dernier ordre, ou pour mieux dire des artisans; gens incapables de s'élever par eux-mêmes à des inventions d'un certain mérite; hommes toujours occupés à se défendre, dans leurs moindres travaux, des réminiscences du paganisme ou des censures de l'Église. On a peut-être donné un sens trop rigoureux aux paroles que Tertullien adressait à l'un de ses contemporains, à cet Hermogène, tout à la fois mauvais chrétien et mauvais peintre, dont la main s'exerçait sur des sujets licencieux, et qui faisait de son art un outrage à la loi de Dieu [116]. En voyant ici une proscription générale de l'art, au lieu d'y

voir la juste censure d'un de ses abus, on a peut-être exagéré la véritable pensée de Tertullien, déjà si porté lui-même à l'éxagération; et d'ailleurs, quoiqu'on en ait pu dire[117], l'opinion de Tertullien ne représente pas toujours exactement celle des chefs de la société chrétienne à cette époque. Mais, dans un autre de ses écrits, où le même auteur reproche à certains chrétiens de son temps, artistes de profession, d'approcher du corps du Sauveur des mains qui prêtent des corps aux démons[118] : *Eas manus admovere corpori Domini quæ* DÆMONIS *corpora conferunt*, il est difficile de ne pas voir l'expression assez fidèle d'un état de choses, où des chrétiens à peine convertis, et restés pauvres avec une foi nouvelle, continuaient de se livrer à leurs anciens travaux, d'après les errements de leur première éducation. Le baptême qui en avait fait des hommes nouveaux n'avait pu réformer en eux l'ancien artiste. Leur main obéissait encore à des traditions d'école, à des habitudes de jeunesse; et il y avait toujours quelque chose de payen dans les travaux du peintre néophyte. Nous en avons un exemple sensible sur une pierre sépulcrale extraite du *cimetière de Sainte-Hélène*[119]. Cette pierre contient l'épitaphe d'un pauvre sculpteur chrétien, nommé *Eutropos;* on l'y voit représenté travaillant à sculpter un sarcophage, ayant à sa main et à ses

pieds les principaux instruments de sa profession ; ce sarcophage, de la forme de ceux que nous possédons en si grand nombre, orné sur le devant de ces sortes de cannelures, nommées *strigiles*, qui avaient eu leur motif dans un usage antique [120], avec *deux dauphins*, animal symbolique si fréquemment employé à cette intention sur les monuments funéraires des anciens, lesquels *dauphins* se trouvent répétés de chaque côté de la *tablette*, ou *cartel*, destinée à recevoir l'inscription ; ce sarcophage, dis-je, offre dans sa composition et dans ses détails la répétition du modèle antique, au point qu'il est bien évident que ce sculpteur chrétien n'avait changé que de croyance, en continuant de pratiquer son art.

Il en fut de même des artistes, peintres ou entrepreneurs, qui s'employaient, sous la direction suprême des pontifes, à la décoration des cimetières chrétiens. Avec tant de modèles de chambres sépulcrales, à l'usage des anciens Romains, qu'ils avaient sous les yeux et dans la mémoire, il était impossible qu'une foule d'éléments antiques, de motifs profanes, ne se mêlassent pas à des compositions qui s'exécutaient dans des lieux pareils, pour des motifs semblables, bien que d'après les idées d'une religion différente. Ces compositions restèrent donc, à bien peu de chose près, les mêmes, dans tout ce

qui en constituait la partie purement décorative, sauf quelques détails qui furent ajoutés, et d'autres supprimés, avec des intentions nouvelles. Il n'y eut de changé que les sujets qui devinrent bibliques ou chrétiens, au lieu d'être mythologiques; mais dans ce changement même, le costume, l'ameublement, les accessoires, enfin, tout ce qui ne procédait pas directement d'un motif chrétien, demeura conforme au type antique; de là provient, comme je le disais plus haut, la physionomie presque payenne qu'offrent, dans leur décoration, les cimetières chrétiens, surtout ceux qui appartiennent à la plus ancienne époque. C'est ce qui résultera de la description que j'en vais faire, en suivant, autant qu'il me sera possible, dans cet examen, l'ordre chronologique, si important pour l'intelligence des peintures et pour l'histoire de l'art.

Le système général de décoration mérite que je le fasse connaître d'abord en quelques mots. Les chambres sépulcrales, quelle que soit leur forme, ronde ou carrée, ou polygone, se terminant presque toutes en une espèce de coupole, ou de voûte hémisphérique, et offrant, dans leurs parois, une ou plusieurs de ces niches, pareillement cintrées, que j'ai désignées précédemment sous le nom de *monumenta arcuata*, le mode de décoration qui s'y applique varie aussi peu que cette ordonnance même. La voûte est toujours

peinte, aussi bien que la niche, rarement les montants ou le champ de la paroi. La peinture de la voûte, comprenant un espace plus considérable, se subdivise en plusieurs compartiments, ordinairement au nombre de quatre, séparés par des enroulements, des feuillages, et divers motifs d'ornement, dans le genre que nous nommons arabesque, le tout distribué autour d'un cadre rond, renfermant, soit une figure principale, soit une scène composée de plusieurs figures, quelquefois une image en buste. Les compartiments du cercle extérieur sont eux-mêmes remplis par des sujets opposés deux à deux et tirés habituellement de l'Ancien et du Nouveau Testament, sauf quelques exceptions assez rares, où les quatre sujets sont empruntés, soit à la Bible, soit à l'Évangile. Cette disposition de sujets alternativement bibliques et chrétiens, dans le choix et dans l'accouplement desquels règne certainement une intention symbolique, est assez générale dans les catacombes pour qu'on y reconnaisse une vue systématique, une haute pensée qui avait dû présider dans le principe à cette décoration. Nous verrons plus tard que la même pensée se révèle dans la composition des sarcophages, dont les sculptures représentent, généralement aussi par égale moitié, des traits de l'Ancien et du Nouveau Testament. Or, c'est là un trait caractéristi-

que, qui mérite d'autant plus de fixer l'attention, que le motif en est puisé dans tout un ordre d'idées, qui se rapportent à la croyance de la résurrection, et qui se trouvent expliquées dans un beau passage des *Constitutions apostoliques*[121].

Quant aux peintures qui décorent dans chaque niche l'arc qui la couronne, comme leur espace plus restreint n'admettait pas un pareil développement, elles se composent ordinairement d'un seul sujet, d'une ou de plusieurs figures, placées dans un encadrement d'une forme demi-circulaire, avec des ornements distribués aux angles ou dans le champ. J'ai dit que les montants ou la paroi offrent rarement des peintures; ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait quelques exemples de figures isolées, peintes sur la paroi principale, de chaque côté du tombeau qu'elle renferme, ou même de chaque côté de la porte; ces figures, placées dans des espèces de cartel, opposées une à une, ou deux à deux, semblent plus généralement appartenir aux personnes qui faisaient décorer ces chambres sépulcrales, soit pour leur propre usage, soit pour la sépulture des fidèles. Un coup-d'œil jeté sur une des planches de la *Rome Souterraine*, que je fais reproduire à cette intention (A), rendra cette disposition générale plus sensible que

(A) Voyez la planche 2e.

je ne pourrais le faire par mes paroles; la connaissance d'une seule de ces chambres suffira pour donner l'intelligence de toutes les autres, dans ce que leur ordonnance a de plus important, et leur décoration de plus remarquable; sauf les détails qui varient, comme je l'ai dit, dans chacune d'elles.

Tel est, sauf un petit nombre d'exceptions, trop peu importantes en elles-mêmes ou d'une époque trop récente pour mériter d'être signalées, le type général d'après lequel sont composées les peintures des chambres sépulcrales, ou chapelles des catacombes. Quant aux éléments de cette composition, tous, ou presque tous empruntés aux traditions antiques, bien que toujours avec une intention chrétienne, je vais tâcher d'en donner une indication sommaire, sans m'astreindre à en faire une énumération complète; ce qui m'entraînerait trop loin, sans ajouter beaucoup plus à l'instruction de mes lecteurs.

Les *fleurs*, sous toutes les formes que pouvait leur donner le pinceau du décorateur, en *guirlandes*, en *couronnes*, en *faisceaux*, dans des *vases* ou dans des *corbeilles*, forment la partie principale de cette décoration. Il n'est personne qui ne sache quelle large part avait été faite aussi à ce charmant motif d'ornement dans la décoration des tombeaux antiques. Il suffit d'avoir jeté les yeux sur les dessins de P.-S. Bartoli, qui

représentent l'intérieur de tant de chambres sépulcrales des anciens Romains, pour s'assurer que les auteurs de ces monuments avaient voulu y produire l'aspect d'un véritable parterre ; et, en cela même, ils n'avaient fait qu'imiter en peinture et fixer, par le moyen de l'art, cette espèce de décoration temporaire qui consistait à couvrir le tombeau de fleurs réelles, à y déposer sans cesse des couronnes et des guirlandes, renouvelées par une main pieuse à mesure qu'elles se flétrissaient. A cet effet, les gens riches avaient coutume de comprendre dans l'enceinte de leurs sépultures un petit jardin (*hortus, cepotaphium*) [122], pour qu'on pût y cultiver ces *fleurs*, ornements de la tombe ; la mention de ce *jardin*, appendice du *tombeau*, se trouve sur un assez grand nombre d'épitaphes antiques. Les chrétiens avaient trouvé la société payenne dirigée dans cet esprit ; ils avaient vu ce goût des fleurs, qui n'avait rien en soi que d'innocent, et qui ne pouvait produire en peinture qu'un effet agréable, devenir l'élément principal de la décoration des tombeaux ; ils l'adoptèrent donc pour leur propre compte, et s'ils mirent dans l'emploi de ce moyen plus de sobriété, ce fut plutôt faute de ressources, d'invention et de talent, que par tout autre motif. On prodigua les *fleurs* sur les *tombeaux des martyrs* [123], comme on l'avait fait, dans l'antiquité profane,

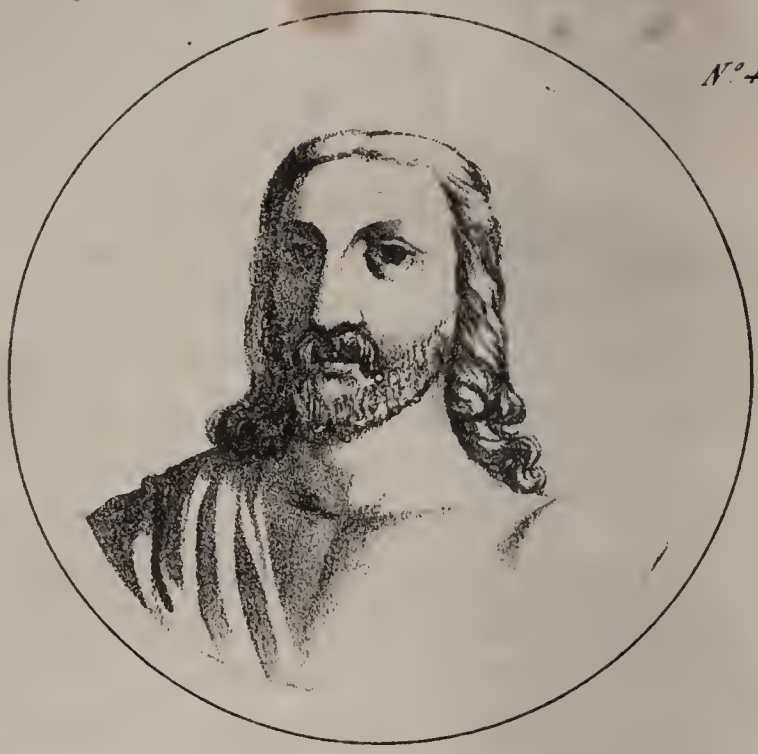
sur ceux de ces morts qualifiés *héros* ou *demi-dieux*, dans la dernière période de la civilisation romaine. On y suspendit des *guirlandes*, on y attacha des *couronnes*; et cet usage antique des *couronnes* placées sur la tête des morts, qui s'est continué jusqu'à nous, pour les jeunes personnes mortes avant l'âge de raison ou en état de virginité [124], fut même porté jusqu'à un abus qui est attesté par les plaintes de Tertullien [125]. Ces *couronnes* se suspendaient aussi *au dessus du vestibule* et *de la porte*, dans la maison du mort, absolument comme cela s'était pratiqué dans l'antiquité profane [126], mais d'après un motif chrétien qui nous est expliqué par saint Grégoire de Nazianze [127]. En un mot, rien ne manqua au christianisme dans l'emploi qu'il fit à son tour des *fleurs*, soit *en réalité*, soit *en peinture*, en fait de traditions et de modèles, où il n'eut qu'à introduire une pensée chrétienne pour les légitimer en se les appropriant.

Celui qui ne considérerait donc, dans les peintures des catacombes, que le motif général de la composition, pourrait croire, au premier aspect, qu'il a sous les yeux les peintures des tombeaux antiques, traitées seulement avec moins de goût et de richesse. Ce ne sont partout que des *fleurs* tressées en *guirlandes*, ou suspendues en *festons*, ou rassemblées dans des *paniers*, dans des *vases*, dans des *corbeilles*, ou remplacées par des *paniers* de *fruits*,

avec des *oiseaux* becquetant ces fruits, ou bien éparses dans le champ de la peinture, comme sur le sol d'un jardin. Quelquefois ce sont de *petits génies nus* et *ailés* qui portent des *paniers de fleurs* [128]; d'autres fois, les mêmes *génies, nus* et *ailés*, tiennent une *guirlande* de chaque main [129]; pour avoir vu ici les *deux Anges* de la *justice* et de l'*injustice*, au lieu d'une réminiscence d'un motif antique, l'interprète de l'antiquité chrétienne s'est certainement laissé aller à une distraction ou tomber dans un oubli, qu'il est permis de relever. La présence de *victoires ailées*, tenant une *palme* et une *couronne*, qui se rencontrent quelquefois dans le champ de ces peintures [130], suffisait cependant pour écarter l'idée d'une pareille méprise. Le type payen ne se reconnaît pas moins sûrement dans ces *figures nues*, terminées en feuillages, sorte de caprices dont l'art antique avait fait tant d'usage, et dont il se rencontre quelques exemples dans nos peintures des catacombes [131]. Habituellement, les *fleurs* sont mêlées avec d'autres motifs d'ornement, ou avec des symboles puisés à la même source. Ainsi, l'on y voit de petits *paysages* avec des *animaux debout* ou *accroupis*, placés dans des cadres [132], comme on sait que de pareilles images se distribuaient dans le champ des peintures des tombeaux antiques; ainsi, l'on y trouve jusqu'à des *Pégases ai-*

lés [133], animal symbolique si souvent employé dans la décoration des tombeaux antiques pour exprimer l'apothéose, des *dauphins* et des *hippocampes*, autres animaux symboliques dont l'image, fréquemment répétée sur les monuments funéraires de l'antiquité profane, faisait allusion au séjour des bienheureux, et n'avait pu être reproduite, dans les peintures des cimetières chrétiens [134], que comme un simple motif d'ornement. Une tête de *Méduse*, avec *deux serpents* qui s'en détachent [135], est un type funéraire d'invention si notoirement antique, et d'un usage si fréquent sur les monuments grecs, étrusques et romains, qu'il n'est pas possible d'y méconnaître un des traits les plus remarquables de ces emprunts faits par le christianisme primitif à l'archéologie profane. En fait d'animaux symboliques, employés avec une intention purement chrétienne, bien que toujours aussi d'après des modèles antiques, je citerai particulièrement le *cerf*, la *tourterelle*, la *colombe*, cette dernière surtout qui se reproduit plus fréquemment qu'aucun autre dans les peintures des catacombes; mais le *paon*, qui s'y rencontre assez souvent [136], et qui figurait aussi comme symbole de l'apothéose dans la décoration des tombeaux antiques, est un motif dont on ne peut rendre compte que par une réminiscence antique, devenue inno-

N.° 4



N.° 6.

cente du moment qu'on n'y attachait plus la signification primitive. Quant aux *couronnes*, elles servent habituellement d'*encadrement*, soit autour d'un *sujet* [137], soit autour d'une *image en buste* [138]; et, dans ce cas, l'imitation positive des anciennes *images sur bouclier*, (*imagines clypeatæ*), n'est pas moins sensible que dans les autres circonstances qui viennent d'être indiquées. Quelquefois, enfin, les *couronnes*, soit ouvertes, soit fermées, garnies de cette espèce de *bandelettes* ou de *rubans*, nommés *lemnisques*, sont peintes, dans le champ, comme de simples motifs d'ornement; c'est encore là un trait d'imitation qui n'a besoin ni d'explication, ni de commentaire.

Si, de l'examen des arabesques, nous passons à celui des figures ou des sujets qui composent la partie la plus intéressante à tous égards de l'archéologie chrétienne, telle que nous l'offrent les peintures des catacombes, nous remarquerons, en premier lieu, les figures disposées une à une, ou deux à deux, dans des cadres séparés, et placés de chaque côté du tombeau principal ou de la porte d'entrée. Ces sortes de figures représentent, soit des *fossores*, dans l'action même de creuser un souterrain; et, dans ce cas, la figure qui sert de pendant, tient ordinairement une *lampe* [139]; soit des chrétiens des deux sexes, dans l'attitude de la

prière, c'est-à-dire *avec les bras étendus* et *les mains tournées vers le ciel* [140]; manière de prier qui était généralement celle des fidèles de la primitive Église [141], et qui ne s'est conservée, dans le culte chrétien de nos jours, que pour le prêtre prononçant l'oraison à l'autel. Les types de ces deux classes de figures sont évidemment puisés dans les seules traditions du christianisme; ils offrent aussi, principalement ceux de la seconde, beaucoup de détails curieux pour la connaissance du costume antique chez les chrétiens des deux sexes, de tout âge et de toute condition; sous ce rapport, ces figures ont un intérêt archéologique très supérieur au mérite de l'art. Du reste, on ne peut guère douter qu'elles ne représentent, sinon d'une manière iconique, du moins d'une manière idéale, les personnes qui faisaient creuser les cimetières ou celles à qui appartenaient certaines chambres sépulcrales qu'on peut regarder comme des tombeaux de familles chrétiennes, et dont l'image, naturellement propre à servir d'ornement à ces tombeaux, ne pouvait s'y produire sous une forme plus convenable que dans cette attitude de prière consacrée dans les habitudes liturgiques, qui exprimait si bien la foi et l'espérance en un *Dieu sauveur*. Cette présomption se justifie par la présence de véritables *portraits* qui se sont rencontrés dans quelques cime-

tières, la plupart *en buste* et *en médaillon* [142], ou bien dans un cadre qui a la forme d'un *tableau* [143], ou bien enfin en demi-figure, dans les compartiments de la voûte [144]; de toute manière, ces sortes de *portraits*, appartenant à des hommes, jeunes ou vieux, de profession civile, militaire, ou religieuse, ou bien à des vierges et à des matrones chrétiennes, ne peuvent être considérées que comme autant d'images réelles des personnes déposées dans ces espèces de mausolées chrétiens. C'est, en effet, ce qui résulte de cette circonstance remarquable, qu'un de ces tombeaux du *cimetière des SS. Thrason et Saturnin*, a offert la figure d'une *femme chrétienne en oraison*, répétée deux fois, avec le nom latin GRATA, pareillement répété au dessus de cette figure, et avec une tablette de marbre portant une inscription consacrée à la mémoire de cette femme, qui y est aussi nommée GRATA [145]; à l'appui de cet exemple, je rappelle celui d'une peinture du *cimetière de Saint-Calixte* publiée dans la *Rome Souterraine* [146], où le nom HÉLIODORA, tracé en caractères grecs cursifs, se lit, divisé en deux parties, au dessus de deux figures d'un *jeune chrétien en oraison*, peintes sur la paroi principale.

Dans la description des peintures historiques, représentant divers sujets bibliques ou chrétiens, la première mention est due à celles de ces pein-

tures qui, par leur sujet même ou par leur composition, tiennent de plus près aux traditions de l'antiquité, et se recommandent aussi, sous le rapport de l'art, par une exécution moins défectueuse. Telle est une peinture découverte par Bottari lui-même qui l'a publiée, et qui, si elle ne provenait pas d'une crypte du *cimetière de Saint-Calixte*, pourrait être regardée comme une peinture antique, tant les éléments dont elle se compose, impossibles à expliquer d'après un motif chrétien, rentrent naturellement dans une donnée antique, en même temps que le style de l'exécution diffère de celui des peintures ordinaires des catacombes; il faut bien qu'il y ait, en effet, dans cette peinture d'un cimetière chrétien, quelque chose d'extraordinaire, puisque Bottari, à qui elle devait inspirer, comme à l'auteur même de la découverte, un intérêt particulier, n'a pas cru devoir en hasarder l'explication [147].

Des trois compartiments dont elle se compose, celui qui paraît avoir formé le milieu, offre des deux côtés d'une grande ouverture ou fenêtre, percée dans un *arc* et surmontée d'une *tablette*, deux petits *génies ailés*, portant chacun une *palme* d'une main, et tenant l'autre main appuyée sur le montant de cette *fenêtre*; c'est évidemment là un de ces motifs qui ne peuvent avoir été traités que dans un tombeau antique, et

que l'on y rencontre si souvent en effet, avec les deux mêmes figures de *génies ailés*, portant une *palme*. De chaque côté de cette grande lunette, sont deux figures de *guerriers* vêtus d'une simple tunique, l'un a la tête *casquée*, et porte de la main gauche une *haste*, avec un *vase orné de bandelettes* qu'il tient de la main droite, comme s'il s'en servait à faire une *libation*; l'autre a la tête *nue*, et tient dans la main gauche une *haste*, avec un objet que Bottari a pris pour une *grille;* ce qui lui a fait regarder ce personnage comme un saint Laurent. Mais cette prétendue grille, réduite à une proportion si exiguë, de manière à ne faire ici, à la main du personnage, que l'office de symbole, est tout simplement une de ces *tablettes*, (*pugillares*), qui composaient la principale pièce du bagage d'une classe nombreuse d'officiers de la milice romaine, désignés sous les noms de *Cornicularii, Scribæ tribunitii,* ou *Tabularii,* sur tant d'inscriptions latines qui nous restent [148]; en sorte que tous les éléments de cette peinture se rapportent parfaitement à l'idée de la sépulture d'un guerrier romain, qui aurait appartenu à cette classe de personnages, sans qu'il s'y trouve aucun trait, aucun indice propre au christianisme.

Les deux compartiments latéraux ne présentent de même que des images en rapport avec une sé-

pulture profane. Dans le premier, une *femme vêtue* dans le costume antique, *assise*, avec le *casque* en tête, s'appuyant d'une main sur la *haste*, de l'autre sur le *bouclier*, ne peut être que la *déesse Rome* personnifiée, comme on la voit sur tant de monuments romains; la figure d'homme, qui, devant elle, lui montre du doigt un *grand segment de cercle*, où sont quelques signes effacés, avec quatre astérismes tracés derrière, est un personnage allégorique, indiquant la portion du zodiaque, d'où avait été tiré l'*horoscope* de Rome [149]. Ici, encore, dans ce groupe de deux figures si intimément liées l'une à l'autre, il n'y a absolument rien qui puisse s'expliquer, à mon avis, d'après les idées chrétiennes. Le second compartiment, qui sert de pendant à celui-là, renferme pareillement deux figures, l'une et l'autre *agenouillées sur le genou droit*, ce qui offre un motif rare et neuf, et ce qui doit avoir une intention particulière; l'une de ces figures représente un *guerrier romain*, pourvu de toutes les pièces de son armure, *casque*, *cuirasse*, *épée* et *bouclier*; l'autre figure est celle d'une *femme*, la tête ceinte d'une *couronne de laurier*, et portant à la main un *miroir*; dans ces deux figures, Bottari a vu le *Courage* et la *Prudence* personnifiés, sans rien dire de cette attitude agenouillée, si peu propre au *courage*, si tant est qu'elle convienne à la *prudence*,

et sans expliquer non plus par quels motifs cette personnification du courage et de la prudence, produite dans le costume romain, pouvait appartenir à la décoration d'un tombeau chrétien. Rien n'est au contraire plus facile que d'arriver à l'intelligence de ce groupe, en se plaçant dans un autre ordre d'idées. J'y vois un de ces officiers de la milice romaine, nommé *Speculatores*, dans une attitude tout-à-fait propre et caractéristique, avec la *prudence* personnifiée, qui le précède et qui l'éclaire; en sorte que, dans ce compartiment, comme dans celui qui y correspond, tout se rapporte au même motif que celui qui avait fourni le sujet du compartiment principal; et si c'est là une peinture chrétienne, j'avoue que le sens m'en échappe, comme il s'était sans doute dérobé à Bottari lui-même, le plus habile interprète des monuments chrétiens de Rome. C'est donc là une peinture qui se recommande hautement à double titre à l'intérêt de l'antiquaire; car elle offre un problème curieux d'archéologie chrétienne à résoudre, si c'est réellement une peinture chrétienne; dans le cas contraire, elle ne présente pas une question moins grave à décider, puisque c'est dans un cimetière chrétien qu'elle s'est trouvée; quelle que soit la solution qui intervienne, j'aurai à m'applaudir d'avoir tiré de l'oubli où

il était resté jusqu'ici un monument si intéressant à tant d'égards.

Nous allons avoir, par une autre peinture du *cimetière de Saint-Calixte*, publiée dans la *Rome souterraine* [150], la preuve que des images purement profanes entraient dans la composition de ces peintures sacrées, de manière à justifier complètement les idées que nous a suggérées la peinture précédemment décrite. L'objet principal de celle-ci, est un *portrait en buste* de quelque personnage chrétien, illustré sans doute par la gloire de sa vie, ou par le mérite de sa mort. Rien n'indique qu'il ait été un *martyr*, et les images profanes placées dans la décoration de son tombeau, pourraient même faire douter qu'il ait été chrétien. La seule chose qui paraisse résulter avec quelque certitude de l'examen de la peinture même, c'est que la physionomie du personnage et le style de l'ouvrage accusent le IVe siècle de notre ère. De chaque côté du médaillon qui renferme ce portrait, et qui offre une réminiscence sensible des anciennes *images sur bouclier*, qu'on trouve fréquemment reproduites de la même manière et à la même place, dans les peintures des tombeaux antiques, sont *deux femmes* tenant un *rouleau déployé*, dans lesquelles Bottari lui-même a vu *deux Muses*, qui viennent de composer l'é-

loge du héros chrétien ; association d'idées qui peut paraître assez bizarre, mais qui rappelle l'exemple de la *Muse*, figurée avec la même intention dans le *tombeau des Nasons*. Dans la partie supérieure de l'archivolte, sont *deux victoires vêtues et ailées*, volant avec la *palme* et la *couronne* à la main, type proprement et exclusivement profane, dont la présence, dans un tombeau chrétien, ne peut s'expliquer que par l'empire d'habitudes invétérées, en même temps que par une tolérance du christianisme qui pouvait admettre comme simples motifs d'ornement des images devenues indifférentes. Les autres accessoires de notre peinture sont puisés dans le même système de symboles primitivement payens ; ce sont *deux vainqueurs* aux jeux publics, debout dans un *quadrige* avec la *palme* et la *couronne*, personnifications sensibles de la *victoire ;* des *Pégases ailés* avec des *aigles;* deux animaux symboliques, si souvent reproduits dans les peintures des tombeaux antiques, pour exprimer l'*apothéose;* et enfin, dans une espèce de cadre ou de cartel, placé directement au dessus du portrait, une figure de *femme* avec un *thyrse* et une *grappe de raisin*, accompagnée d'une *panthère*, où Bottari reconnait avec assez de vraisemblance une *saison* sous les traits d'une *Bacchante :* manière d'indiquer que la vie du personnage chrétien avait été moissonnée dans son

automne, et qui rentre également dans les procédés de l'art antique. Il n'y a pas jusqu'à l'image d'un *dé*, avec le nombre *cinq*, nombre heureux par excellence, image répétée quatre fois des deux côtés de l'encadrement demi-circulaire qui entoure la peinture, qui ne présente un motif profane, employé sur plusieurs pierres sépulcrales des catacombes [151]; en sorte qu'il n'est ici aucun symbole, aucun détail, qui ne provienne d'un type payen, bien que rapporté sans doute à une intention chrétienne, et qui n'offre l'image d'une existence glorieusement accomplie, telle qu'avait pu être celle d'un de ces derniers Romains qui défendaient l'empire sous la bannière du Christ, qui n'offre, dis-je, cette image chrétienne, sous des traits et avec des emblêmes fournis par le paganisme.

Si la peinture que je viens de décrire se fût offerte à nous dans un tombeau romain, il n'est certainement personne, tant soit peu versé dans la connaissance de l'antiquité figurée, qui n'y eût reconnu, à tous les détails de la composition, une page de l'art antique. Il en serait de même d'une autre peinture qui décore une des premières chapelles du *cimetière de Saint-Calixte*, si nous la trouvions dans un lieu qui ne fût pas consacré, comme celui-là, à une sépulture chrétienne. On y voit, au centre d'une voûte ornée par com-

partiments, dans le goût des tombeaux antiques, *Orphée assis*, jouant de la lyre, entre des animaux divers qui prêtent l'oreille à ses accents [152]. D'autres animaux, placés dans un *paysage*, et disposés dans les compartiments latéraux, se rapportent au sujet principal, d'après l'analogie complète de cette composition avec celle d'une belle mosaïque romaine, trouvée à Avenches en Suisse [153]; mais entre ces cadres de paysages, sont placées des figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui ne permettent pas de méconnaître ici une peinture chrétienne. Or, ce ne peut être sans quelque surprise que nous trouvons le personnage mythologique d'*Orphée* dans un cimetière chrétien, parmi les saints et les prophètes de la Bible, et que nous l'y trouvons représenté absolument d'après les données payennes, tel qu'il nous apparaît, entre autres monuments profanes d'un caractère authentique et d'une date certaine, sur des médailles d'Antonin Pie et de Marc-Aurèle, frappées à Alexandrie. Ce n'est pas non plus la seule fois qu'il s'y produit sous les mêmes traits et dans les mêmes circonstances. Nous le retrouvons, en effet, comme nous venons de le voir ici, dans deux autres peintures du *cimetière de Saint-Calixte* [154]; l'une de ces peintures est précisément du nombre de celles qui ont été en partie détruites par la nécessité

d'ouvrir de nouvelles niches dans des chapelles anciennement décorées ; ce qui prouve qu'elles appartenaient à l'époque de l'occupation primitive de ces cimetières. Une pierre gravée, recueillie dans une de ces sépultures chrétiennes, et offrant le personnage d'*Orphée*, fit long-temps partie du musée Vettori ; elle a été publiée, parmi les antiquités chrétiennes provenant de cette mine féconde, par le pieux et savant prélat Mamachi [155] ; on connaît enfin des *lampes*, tirées de divers cimetières de Rome, où le même sujet est figuré d'une manière qui ne diffère que par le plus ou le moins d'imperfection d'un travail qui accuse manifestement la décadence. Il est donc avéré, tout surprenant que cela puisse paraître, que le personnage d'*Orphée* n'avait rien qui contrariât l'œil ou la pensée de nos premiers fidèles, puisqu'ils plaçaient ainsi son image dans leurs cimetières ; mais l'étonnement qu'on éprouve à rencontrer un pareil sujet dans de pareils lieux, cessera en considérant à quel titre le mythologique *Orphée* figure dans ces œuvres du christianisme primitif.

C'était alors le temps où les faux écrits d'*Orphée*, interpolés par une fraude pieuse, et remplis d'allusions plus ou moins directes aux mystères de l'évangile, ou même de prophéties relatives à la mission du Christ, circulaient dans les

mains des fidèles. C'était aussi le temps où un empereur philosophe, secrètement disposé en faveur du christianisme, Alexandre Sévère, faisait placer dans son laraire les images d'*Apollonius de Thyane* et du *Christ*, d'*Abraham* et d'*Orphée* : association étrange, qui peut servir mieux qu'aucune autre chose à caractériser l'esprit de ce siècle, où le polythéisme, partagé entre des erreurs anciennes qui lui échappaient et des croyances nouvelles qu'il repoussait, doutant de lui et de son génie, et cherchant partout ailleurs qu'en lui-même la foi qui lui manquait, essayait d'établir entre des opinions opposées une sorte de compromis bizarre, et s'efforçait d'accoupler des noms ou des images, comme si cela suffisait pour concilier des doctrines. Grâce à ces écrits, récemment fabriqués à l'usage du polythéisme expirant, puis remaniés encore dans l'intérêt de la religion nouvelle; grâce aussi à ce culte qu'il partageait avec *Abraham*, avec le patriarche de l'ancienne loi, dans le laraire d'un empereur, le nom d'*Orphée*, presque oublié de la Grèce même, brillait d'un éclat rajeuni au sein de la société chrétienne; et, quand deux des lumières de l'Église grecque, Théophile d'Antioche et Clément d'Alexandrie, croyaient voir dans le mythe d'*Orphée* adoucissant les bêtes féroces au son de la lyre, une sorte d'image symbolique du Dieu fait homme, atti-

rant à lui tous les cœurs par le charme de sa parole, on cesse d'être surpris de trouver l'image d'*Orphée* dans les peintures des catacombes chrétiennes.

Une fraude du même genre, et qui date de la même époque, avait procuré aux prétendus écrits des Sibylles une égale autorité. Nous voyons, dans une oraison célèbre du grand Constantin conservée par son biographe et son panégyriste, l'évêque Eusèbe, de Césarée, ce prince, maître du monde connu, qui n'avait pas cru s'abaisser en descendant du faîte de sa dignité suprême dans la lice des disputes théologiques, s'attacher, comme à l'argument le plus irrésistible, aux vers acrostiches de la Sibylle d'Érythrée, pour prouver aux payens la vérité de la mission du Christ, et déployer assez inutilement toute son éloquence impériale, pour établir que ces vers de la Sibylle étaient bien réellement son ouvrage, et non pas une imposture récente. Il est vrai que son pouvoir était au service de sa logique, et l'on n'est pas surpris qu'un empereur, s'adressant du haut du trône du monde à des auditeurs convertis, n'ait trouvé parmi eux aucun contradicteur. Mais ce serait méconnaître l'esprit de ce siècle, que de s'imaginer que le respect ou la crainte imposât alors silence à l'opinion. Constantin ne faisait au contraire, en cette circons-

tance, que céder à l'opinion, en employant un argument entouré de la faveur publique; son siècle croyait aussi bien que lui-même à l'existence des Sibylles et à l'authenticité de leurs écrits. De cette opinion générale, établie dans le premier âge de l'Église, sur l'autorité de ces écrits apocryphes, il est resté jusqu'à nos jours plus d'un grave témoignage sur les monuments les plus respectables. Ainsi, l'image de la Sibylle d'Érythrée, accompagnée de celle de l'empereur Auguste, orne encore aujourd'hui la tribune de l'église d'*Aracœli*, sur le Capitole, en mémoire d'une prétendue révélation de la naissance du Christ que le premier des Césars aurait puisée dans les écrits de cette femme inspirée. Qui ne sait, d'ailleurs, dans combien d'églises et de basiliques chrétiennes de tout âge, dans la seule Italie, figurent, entre les vrais prophètes, les fabuleuses Sibylles, depuis les bas-reliefs de marbre qui revêtent au dehors la miraculeuse maison de Notre-Dame-de-Lorette, jusqu'à cette immense et sublime page de peinture, chef-d'œuvre du génie moderne, que la puissante main de Michel-Ange a suspendue à la voûte de la chapelle Sixtine, au-dessus du dais pontifical? C'est à l'égal des Sibylles, et précisément au même titre, c'est-à-dire, comme une sorte de précurseur mythologique du Christ, et presque en qualité de prophè-

te, que nos premiers chrétiens révéraient *Orphée* ; c'est à raison de cette croyance généralement accréditée parmi eux, qu'ils placèrent innocemment dans leurs sépultures cette image païenne, telle qu'ils l'avaient puisée dans les monuments du polythéisme, telle qu'elle figurait dans le laraire d'Alexandre Sévère, sous le règne duquel s'exécutaient les travaux du *cimetière de Saint-Calixte*. Car *Orphée* nous apparaît dans ces peintures chrétiennes, absolument comme il était représenté dans des compositions profanes, une desquelles est décrite par Philostrate le jeune [156]. C'est, de part et d'autre, le même personnage, *assis*, dans la première fleur de la jeunesse, la tête couverte d'une *tiare enrichie d'or*, avec des *anaxyrides brodées;* du pied gauche il s'appuie sur la terre, tandis qu'il semble battre la mesure du pied droit ; sa *lyre*, qu'il soutient contre son flanc gauche, résonne encore sous ses doigts ; mais son œil, qui semble fixé sur quelque objet éloigné, et son front, qui paraît empreint d'une méditation profonde, le montrent entièrement absorbé dans la contemplation des choses divines. Tel l'*Orphée* des peintures décrites par Philostrate et par Lucien, se produit dans nos peintures des catacombes ; cette réminiscence chrétienne d'un type profane sert à nous apprendre, par un exemple décisif, de quelle manière une foule de

motifs et de symboles payens avaient pu s'introduire, à l'aide des modèles et des traditions de l'art antique, au sein du christianisme, en même temps qu'ils y recevaient une application nouvelle avec un sens chrétien.

Maintenant que nous avons acquis, par la connaissance des peintures qui décorent plusieurs chambres sépulcrales du *cimetière de Saint-Calixte*, placées à d'assez grandes distances les unes des autres, la preuve positive et palpable que des sujets payens entraient, à un titre quelconque, dans la décoration des catacombes, nous serons moins surpris de trouver, dans l'exécution de peintures de sujets proprement chrétiens, des détails et des motifs puisés à la même source. Or, parmi ces peintures, il n'en est pas qui offrent ce mélange d'éléments profanes dans une représentation chrétienne, d'une manière plus curieuse, et qui se produisent aussi plus souvent dans les diverses catacombes de Rome, que celles qui ont rapport aux *agapes*. On sait que c'étaient des repas sacrés, qui succédaient, dans les jours de fêtes des martyrs, à l'accomplissement des saints mystères, et qui avaient lieu dans les catacombes mêmes, où il en est resté beaucoup de traces jusqu'à nos jours. Il y avait plusieurs sortes d'*agapes*, à raison des motifs ou des occasions pour lesquels se célébraient ces repas sacrés, c'est-à-

dire, pour des *mariages*, des *dédicaces*, des *funérailles* et des *naissances;* on les nommait, conformément à ces divers motifs, *connubiales*, *dedicatoriæ*, *funerales*, *natalitiæ*. Toutefois, c'est de ces deux dernières sortes, qui n'en faisaient à proprement parler qu'une seule, attendu que c'était le jour anniversaire de la *naissance* des saints martyrs qu'on célébrait la *mémoire* de leur glorieux dévouement; c'est, disons-nous, de ces deux dernières sortes d'*agapes* que les cimetières de Rome ont surtout conservé de nombreux et intéressants monuments. Il n'entre pas dans l'objet de ce travail de montrer en quoi la pratique et le nom de ces repas sacrés se rapportaient à l'un des usages les plus célèbres et les plus populaires de l'antiquité profane; il me suffit que cette analogie, reconnue par les plus habiles critiques et par les savants les plus orthodoxes [157], soit un fait avéré, pour que je passe, sans autre préambule, à la description des peintures qui nous ont conservé l'image fidèle des *agapes* de la primitive Église, et à ce titre, un des éléments les plus curieux de l'archéologie chrétienne.

Parmi ces peintures qui ornent un assez grand nombre de chapelles et d'oratoires des catacombes de Rome, principalement dans les *cimetières de Saint-Calixte*, de *Sainte-Agnès*, de *Sainte-Priscille*, des *SS. Marcellin* et *Pierre*, je choi-

sirai de préférence celles qui, appartenant, suivant toute apparence, à l'époque la plus ancienne, et offrant ce sujet sous la forme la plus complète, constatent en même temps de la manière la plus positive la source antique où les auteurs de ces peintures en avaient puisé la composition et les détails. L'une de ces peintures, du *cimetière des SS. Marcellin* et *Pierre*[158], présente six personnes à table, hommes et femmes, alternativement. Ces six convives sont *assis;* ce qui est conforme à l'usage de l'antiquité romaine. La *table* où sont placés nos six convives chrétiens, a la forme demi-circulaire, qui était particulièrement usitée en pareille circonstance. Cette table est dépourvue de *mets* ; ce qui peut avoir pour objet d'indiquer la sobriété toute chrétienne qui présidait dans le principe à ces sortes de repas; mais ce qui dérive plus probablement encore de l'espèce de négligence systématique avec laquelle les anciens artistes traitaient généralement des accessoires indifférents, ou réputés tels. Cette manière de supprimer ou d'abréger des détails, qui était dans les habitudes de l'art antique, se reconnaît ici à deux autres traits assez curieux. Un des convives tend la main pour recevoir un vase qu'on lui présente, et de la personne qui présente ce vase on ne voit que le bras qui le porte. Un autre convive vide un vase qu'il tient de la

main droite, et c'est en éloignant ce vase de sa figure, qu'il en reçoit la liqueur qui jaillit ; or, ce dernier trait, que l'interprète des peintures chrétiennes attribuait à l'impéritie de l'artiste, est encore une réminiscence de l'antiquité figurée. En effet, plus d'une peinture antique d'Herculanum et de Pompeï [159], où sont représentées des scènes de repas domestique, offrent des personnages qui boivent de cette manière, en recevant la liqueur qui jaillit d'un *rhyton;* la mode s'en est conservée dans les habitudes modernes de l'Orient. La seule faute qu'ait commise ici notre peintre chrétien, est d'avoir mis à la main de son personnage un vase de forme ronde, au lieu d'un vase en forme de *corne* ou de *rhyton;* c'est aussi à ce trait que se reconnaît la maladresse de son imitation.

Une des peintures les plus intéressantes, sous quelque rapport qu'on l'envisage, entre toutes celles qui sont relatives à la célébration des *agapes*, est celle de ce même *cimetière des SS. Marcellin* et *Pierre* (A), qui forme le tableau principal d'une niche sépulcrale en forme d'arc [160]. Trois convives seulement, une femme entre deux hommes, siégent devant une table demi-circulaire aux deux extrémités de laquelle sont *assises*, sur

(A) Voyez la planche 3e.

deux siéges séparés, deux autres *femmes* ou *matrones*. Cette table est dépourvue de mets; mais on en saisit ici le motif, supprimé dans la peinture précédente; c'est que l'usage était de placer les viandes, les vases et les autres instruments du repas sur une autre table voisine, nommée à Rome *cibilla*, laquelle était habituellement de forme ronde et posant sur trois pieds. Telle on la voit figurée sur beaucoup de bas-reliefs antiques, et telle aussi la trouve-t-on sur notre peinture chrétienne. Le jeune homme, debout à cette table ronde, et vêtu d'une tunique courte, paraît être modelé d'après un de ces jeunes esclaves qui remplissaient habituellement, dans les repas des Romains, l'office de verser à boire, de découper et de servir les viandes, ou même de goûter les mets et les boissons. Celui-ci se montre dans l'attitude et avec l'objet propre à son ministère; il tient le *vase à boire*, (*cyathus*), et il s'apprête à exécuter l'ordre qu'il semble recevoir de la femme assise à droite, ordre qui se rapporte sans doute à cet usage d'essayer les boissons et les viandes. Quant aux deux femmes, qui paraissent présider au repas qu'elles ordonnent sans y prendre part, leur qualité se trouve établie d'une manière aussi curieuse qu'indubitable par deux inscriptions tracées au-dessus de chacune d'elles et conçues en ces termes :

IRENE DA CALDA.	AGAPE MISCE MI.
Irênê, donne (l'eau) chaude.	Agapê, mêle-moi (de l'eau dans le vin.)

Les noms grecs et significatifs *Irênê* et *Agapê*, c'est-à-dire *paix* et *charité*, que portent ces deux femmes, indiquent suffisamment l'objet et le but de ces repas où elles remplissent des fonctions si caractéristiques. L'une est chargée de *donner l'eau chaude*; l'autre, de *mêler l'eau et le vin*, suivant les habitudes de la société antique, qui étaient devenues, à ce qu'il paraît, celles de la société chrétienne; toutes deux, de représenter de cette manière symbolique, qui avait été si familière aux anciens, et que les chrétiens s'étaient appropriée à leur tour, l'institution même des *agapes* destinées à entretenir la *paix* et la *charité* parmi les fidèles. Ce sont donc là deux de ces figures d'ordre allégorique, dont les chrétiens avaient puisé l'idée et le modèle dans les traditions de l'antiquité profane, tout en réalisant à leur manière et dans le goût qui leur était propre le type de ces figures symboliques; en sorte que nous avons ici sous les yeux une des compositions les plus positivement empreintes du génie de la primitive Église, en même temps qu'exécutées, de la manière la plus sensible, à l'aide de réminis-

cences de l'art antique. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, de chaque côté de ce tableau principal, sont représentées, dans des cadres elliptiques, les deux principales circonstances de l'aventure de *Jonas*; au-dessus, le *Bon-Pasteur*, dans un cadre ovale formé de pampres, et dans le champ de la peinture, deux *bustes d'hommes couronnés de laurier* et placés dans des *couronnes* semblables, qui expriment sans doute ici l'idée du martyre, au moyen d'une de ces réminiscences antiques appropriées au christianisme.

Je craindrais d'excéder les bornes où je dois me renfermer, sans qu'il en résultât beaucoup plus pour l'instruction de mes lecteurs, si je voulais décrire ou seulement indiquer, dans la classe des peintures chrétiennes relatives au seul sujet des *agapes*, celles de ces peintures qui offrent quelque intérêt sous le rapport des analogies qui s'y trouvent avec des compositions antiques. Mais il est un monument trop complet et trop important en ce genre pour que je puisse le passer sous silence : c'est une peinture du *cimetière de Saint-Calixte*, publiée par Bottari [161]. On y voit représentés, devant un coussin servant de table, de forme lunaire, six personnages, hommes et femmes, *assis* à un banquet funèbre, deux desquels témoignent, par un geste significatif, le motif douloureux qui les rassemble; tandisque deux autres

expriment, par un geste différent, l'intérêt que leur inspire l'arrivée d'une *femme voilée* qu'un *personnage vêtu* vient d'introduire auprès d'eux. L'interprète de cette peinture y a vu une *vierge chrétienne introduite au banquet céleste par son Ange gardien;* c'est, en effet, l'expression pittoresque d'une parabole chrétienne très convenablement placée dans un cimetière chrétien; et je n'ajouterai à cette interprétation qu'une seule observation : c'est que la représentation qui nous occupe, rapprochée des compositions analogues que nous offre plus d'un monument antique, paraît avoir été empruntée d'une de ces compositions de l'art antique. C'est ce qui résulte de l'examen d'une seconde peinture, qui accompagne celle-là, dans la même chambre sépulcrale, et sur laquelle l'imitation de l'antique se montre d'une manière plus sensible encore.

Cette seconde peinture est divisée en trois compartiments. Dans celui d'en haut apparaissent, *assis* sur une espèce de *tribunal* construit en assises de pierres, un *personnage barbu*, la tête entourée d'une espèce d'*auréole*, et une *femme voilée*, où l'interprète des antiquités chrétiennes reconnaîtra sans difficulté le *Christ* et sa *mère*; mais où l'antiquaire, tout en admettant cette explication, ne pourra s'empêcher d'observer que cette figure du *Christ barbu* diffère du type le plus généralement

suivi sur les monuments des catacombes. Nous verrons en effet que, dans les peintures de nos cimetières, aussi bien que sur les sarcophages qui en ont été retirés, la figure du *Christ*, telle qu'elle y apparaît, dans les faits du Nouveau-Testament, sujets de ces peintures et de ces bas-reliefs, est habituellement *imberbe*. De plus, il faudra remarquer ici l'analogie complète qu'offre, sous le rapport de la composition pittoresque, le groupe du *Christ* et de sa *mère*, avec celui de *Pluton* et de *Proserpine*, tel qu'il est souvent reproduit sur les peintures des tombeaux romains. L'*auréole* qui entoure la tête du personnage divin, et qui paraît peut-être ici pour la première fois sur une peinture chrétienne, est une particularité notoirement puisée dans les usages de l'antiquité profane. On trouve cette espèce de *cercle*, nommé chez les Romains *nimbus*, très souvent figuré autour de la tête des divinités du premier ordre, sur les peintures d'Herculanum et de Pompeï, et il n'est pas douteux que ce ne soit à cette source que les artistes chrétiens aient puisé l'emploi de ce disque lumineux [162], dont la tête du Christ et celles des Apôtres se montrent entourées sur plus d'une peinture des catacombes, et sur beaucoup de mosaïques des basiliques de Rome, qui datent du temps de Constantin. J'en citerai pour exemple une autre peinture d'un de nos cime-

tières chrétiens, de *celui de Sainte-Agnès*, où le *Christ imberbe, assis* tenant ouvert le livre de sa loi, qu'il semble annoncer de la main droite, et placé entre deux *apôtres barbus*, debout, à ses côtés, a la tête ceinte du *nimbe*, ainsi que les deux apôtres, avec cette seule différence que le *nimbe* des deux apôtres est d'une dimension moins considérable, de même que leur taille est proportionnellement plus petite que celle de leur divin maître[163].

Mais, revenons à notre peinture du *cimetière de Saint-Calixte;* nous voyons, au pied et de chaque côté du tribunal, *cinq femmes voilées*, une desquelles tient un objet tel qu'un tambourin ou tout autre meuble d'usage domestique, de forme ronde; elles paraissent guidées à ce tribunal par un *personnage* coiffé d'une espèce de *pétase*, et portant une *baguette* à la main. A ces traits, bien qu'altérés par la main inhabile de l'artiste chrétien, il est impossible de méconnaître le personnage de *Mercure*, qui remplit si fréquemment, sur les bas-reliefs et sur les peintures funéraires, l'office d'introduire au tribunal du couple infernal les âmes dégagées de leur prison mortelle. Les *cinq femmes* qu'on voit ici sont effectivement *voilées*, comme l'est constamment l'*âme humaine* personnifiée, sous la conduite de Mercure, et du reste sans aucun trait du costume propre aux vierges ou matrones chrétiennes en oraison,

dont nous possédons tant d'images dans nos peintures des catacombes. Fondé sur cette analogie, nous ne pouvons donc voir ici que des *âmes chrétiennes présentées au tribunal du souverain juge*; ce qui est une idée chrétienne parfaitement appropriée à la décoration d'un cimetière chrétien; nous devons en même temps reconnaître que c'est une composition antique, d'un sujet analogue, qui avait fourni à l'artiste le modèle de la sienne. Les noms de *Mercurius* et de *Minutius*, qui se lisent dans le champ de la peinture, justifient encore cette induction; car, bien que ce nom de *Mercurius* ait été porté fréquemment par des fidèles, au sein de la primitive Église, il est difficile qu'il n'y ait pas ici quelque rapport entre un pareil nom et le personnage représenté dans le costume et avec les attributs de *Mercure;* cette allusion, de quelque genre qu'elle soit, fournit encore, à l'appui de notre supposition, une probabilité de plus.

Ces idées sont de plus en plus confirmées par l'examen des deux compartiments inférieurs de notre peinture. Dans celui qui vient immédiatement au-dessous de la scène précédente, le groupe de la *femme qu'enlève dans ses bras un personnage monté sur un quadrige*, avec *Mercure* muni de son *caducée*, qui sert de guide à ce quadrige, est si manifestement calqué sur une composition antique,

représentant le *rapt de Proserpine*, que Bottari lui-même, malgré ses scrupules, n'a pu s'y méprendre un seul instant. Il avoue que c'est un emprunt matériel que le pauvre peintre chrétien, chargé sans doute d'exprimer une *mort prématurée*, a fait ici à l'art antique, *en copiant quelques peintures où était représentée une âme humaine portée aux Champs-Élysées et guidée par Mercure*. C'est, en effet, à cette intention d'exprimer une *mort prématurée* que le sujet de *Proserpine ravie par Pluton*, et généralement de personnages ravis par les dieux, tels que *Ganymède* enlevé par l'aigle, *Hylas* par les Nymphes, *Céphale* par l'Aurore, *Orithyie* par Borée, avait été si fréquemment employé par les anciens sur leurs monuments funéraires ; c'est le type qui se prêtait le mieux, dans toutes les circonstances données, à l'expression d'une pareille idée, en même temps qu'il la présentait sous la forme la plus heureuse et la plus poétique. Mais en trouvant cette idée traduite par la même image dans un cimetière chrétien, il n'est pas possible de méconnaître à un pareil trait l'effet de cette longue habitude qui avait dû familiariser les artistes chrétiens avec les types du paganisme. L'inscription qui se lit au-dessus de cette peinture n'est pas moins manifestement puisée à une source antique : FACILIS ET (pour EST) DESCENSIO ; paroles certainement relatives au sujet, et cer-

tainement aussi imitées, sauf un léger changement, de celles-ci de Virgile, qui ont précisément rapport au même sujet : *Facilis descensus Averni.*

Il n'y a pas jusqu'au meuble singulier, placé auprès de Mercure, qui n'ait une intention symbolique empruntée de l'antiquité profane. Bottari, ordinairement si atttentif et si exact, n'a fait aucune mention de ce meuble, figuré comme un *tonneau* (*dolium*), faute peut-être d'en avoir reconnu la forme ou deviné le motif. Il ne pouvait cependant ignorer que ce même meuble se rencontre assez fréquemment sur les monuments funéraires des premiers chrétiens, particulièrement sur des pierres sépulcrales tirées des catacombes [164]; ce qui avait pu encore moins échapper à son attention, c'est que le *tonneau* figure sur deux peintures de ces mêmes catacombes d'une manière qui a quelque chose de trop remarquable pour qu'on n'ait pas eu une intention particulière. S'il s'agissait ici d'une peinture antique, on ne serait pas embarrassé de rendre compte du *tonneau* placé derrière *Mercure*, à ses pieds : ce serait le *tonneau* des Danaïdes qui figurerait à cette place pour indiquer l'*enfer*, et l'on ne manquerait pas de monuments pour justifier cette explication [165]; mais j'avoue qu'elle me paraît plus difficile à admettre à l'égard d'une peinture chrétienne, même en faisant la part la plus

large qu'il soit possible à l'influence que les souvenirs et les traditions du paganisme avaient pu exercer sur l'auteur de cette peinture. Le *tonneau* doit s'expliquer ici, de même que sur les pierres sépulcrales chrétiennes dont il a été question tout à l'heure, comme un *symbole de vie et de joie*[166], usité aussi chez les anciens, et dont la présence n'était point déplacée parmi tant d'autres images profanes, dans la représentation d'une *agape* chrétienne. Mais il y aurait encore ici une autre observation à faire, qui ne me semble pas moins curieuse. Dans le nombre des peintures du *cimetière de Sainte-Agnès*, publiées par Bottari[167], il s'en trouve une qui représente *huit hommes* employés à transporter un *grand tonneau*, et se dirigeant vers un lieu où sont déjà deux autres vases de la même forme, mais d'une moindre capacité; ce qui n'est sans doute ici qu'un effet de la perspective. Cette peinture a beaucoup embarrassé les interprètes des antiquités chrétiennes. Les uns ont vu dans ce *tonneau* une allusion au *sang des martyrs*, qui est véritablement trop recherchée, trop contraire à la simplicité d'esprit de nos premiers chrétiens pour pouvoir être admise; d'autres, prenant cette image dans le sens le plus positif, le plus littéral, ont vu dans ces huit hommes portant un tonneau, autant de martyrs ou de confesseurs condamnés à transporter de l'eau pour des fabriques ou pour d'autres usages; et

cette interprétation prosaïque est peut-être encore moins satisfaisante que l'autre. Je suis surpris qu'on n'ait pas cherché un moyen d'explication dans une autre peinture, tirée aussi du *cimetière de Sainte-Agnès* [168], et qui représente un *char rustique*, attelé de *deux bœufs*, sur lequel est posé en travers un *tonneau*, de la même forme. Quelle que soit l'idée que l'on se fera de cette représentation, il est bien clair qu'elle devra s'appliquer aux autres peintures qui nous ont offert la même image. Or, je puis fournir aux antiquaires qui s'occuperont de cette recherche curieuse, un élément de comparaison qui rendra leur tâche plus facile et leur détermination plus sûre; c'est un cippe sépulcral antique, sur lequel est sculptée la même image que nous a montrée la peinture chrétienne citée en dernier lieu; c'est-à-dire un *char rustique* attelé de *deux bœufs* et traînant un *dolium;* cet autel faisait partie de la collection des marbres antiques de Turin, et il a été publié par Gruter [169].

Pour achever la description de notre peinture chrétienne relative au sujet des *agapes*, il nous reste à rendre compte du troisième et dernier compartiment, où se trouve représenté ce sujet, complément naturel des deux représentations qui précèdent. Les convives, au nombre de *sept*, *hommes* et *femmes*, sont assis sur un grand coussin

servant de table, en forme de *croissant*, de l'autre côté duquel sont figurés des *plats*, trois *pains* et un *œuf*; c'est la représentation d'une *agape* réduite à sa plus simple expression; c'est l'image la plus sensible d'une sobriété toute chrétienne, telle qu'elle était pratiquée dans les *agapes* primitives. Les *pains*, figurés ici avec les *œufs*, pour toute nourriture offerte à nos convives chrétiens, sont de cette forme ronde, avec une incision en forme de croix, qui avait fait donner par les Romains à leur pain domestique le nom de *quadra*, et que le christianisme s'était si facilement appropriée, en y attachant, avec le signe de la rédemption, l'intention qui lui était propre. Les *œufs* offrent également une réminiscence antique dont il n'est pas possible de méconnaître ici le motif. On sait, par beaucoup de témoignages classiques, que les *œufs*, comme symboles d'expiation, formaient un des éléments essentiels du *repas funèbre* ou du *silicernium* des anciens; ce ne peut donc être que par une tradition des mêmes idées que des objets de ce genre avaient été figurés sur les peintures funéraires du christianisme. Le lieu du festin, tel qu'il est indiqué ici, au moyen de ces *guirlandes de fleurs* suspendues au-dessus des convives, n'offre pas une réminiscence moins sensible de l'usage antique. Il n'y a pas jusqu'aux noms des deux personnages en mémoire desquels

était célébrée cette *agape* funèbre : . . SEBIE VINCENTIV (*Eusébie* et *Vincentius*), qui ne rappellent un procédé antique, même dans une représentation toute chrétienne; car ces deux noms, qui peuvent fort bien avoir été ceux de personnages chrétiens, sont aussi des noms significatifs qui expriment l'idée de la *victoire* remportée sur les ennemis du Christ par la *piété* des fidèles; de pareilles allusions, très familières au christianisme, dans l'état d'oppression où il fut long-temps réduit, avaient certainement été puisées à l'école de l'antiquité où nous savons en effet qu'il s'en fit tant d'usage.

Nous venons de voir, par la description des peintures qui ont rapport aux *agapes*, sujet proprement chrétien, combien de motifs et d'éléments de l'art profane avaient pu se glisser dans les compositions pittoresques du christianisme primitif. C'est une vérité qui nous deviendra plus sensible encore, à mesure que nous pénétrerons plus avant dans le domaine de l'archéologie chrétienne. Je prendrai pour exemple la figure qui forma, durant les premiers siècles de l'Église, la personnification symbolique du Christ la plus généralement adoptée, et l'expression la plus populaire de sa mission divine; je veux parler de la figure du *Bon Pasteur portant sur ses épaules la brebis égarée*, type conçu d'après une touchante

parabole de l'Évangile. On sait que, dès le siècle de Tertullien, les fidèles faisaient un usage fréquent et familier de l'image du *Bon Pasteur*, pour en décorer leurs calices ou leurs vases sacrés [170]. Mais les représentations du *Bon Pasteur*, dont parle Eusèbe [171], et qui doivent avoir été très répandues en Orient, étaient sans doute encore plus anciennes ; je ne serais pas éloigné d'attribuer la même antiquité à quelques-unes de celles que nous offrent nos peintures des catacombes. Quoi qu'il en soit, il n'est pas de sujet plus fréquemment représenté, dans nos cimetières sacrés de Rome, que le *Bon Pasteur*, et même dans d'autres nécropoles chrétiennes, puisqu'on l'a trouvé jusque dans les peintures d'un tombeau de la Cyrénaïque [172]. Mais, pour ne pas sortir de Rome, on y rencontre le *Bon Pasteur* dans toutes les chambres sépulcrales des catacombes, peut-être sans aucune exception, tantôt comme objet principal, au centre de la voûte, tantôt comme sujet accessoire, dans les compartiments de la voûte ou des parois. Généralement aussi, la figure varie trop peu dans sa composition pour qu'il ne soit pas évident que les artistes suivaient, en la reproduisant à peu près uniformément, un type qui devait être consacré par la tradition ou par l'autorité. Mais, sous le rapport des circonstances où cette figure est

placée et des symboles qui l'accompagnent, elle présente des variantes assez graves et assez positivement puisées à une source antique, pour donner lieu à des rapprochements curieux.

Prenons pour premier objet de comparaison la peinture du *Bon Pasteur* que nous offre la première chapelle du *cimetière de Saint-Calixte* [173]. Nous l'y voyons représenté avec la *brebis* sur les épaules et le *pedum* à la main, placé dans un *paysage*, entre *quatre figures* qui ont rapport aux *quatre saisons* de l'année, l'une desquelles, l'*automne*, porte la *corne d'abondance*, symbole dont il n'est guère plus possible de contester l'origine purement païenne, que d'ignorer l'emploi fait à pareille intention sur une foule de monuments antiques. Ailleurs encore, dans une peinture du *cimetière de Pontian*, dont le *Bon Pasteur*, figuré de la même manière, occupe le centre, ce personnage est accompagné des quatre mêmes figures allégoriques, distribuées dans les compartiments latéraux [174]; à cette occasion, Bottari rappelle les nombreux exemples de cette représentation empruntée à l'antiquité, qui se sont rencontrés sur des sculptures, des verres peints, et d'autres monuments du premier âge du christianisme. Mais ce qu'il importait plus encore de remarquer, et ce qui a pourtant échappé à l'observation des interprètes de l'antiquité chrétienne, c'est qu'une

image toute semblable avait été employée par les anciens, d'une manière équivalente, dans des monuments du même genre, je veux dire dans des peintures de grottes sépulcrales. L'exemple le plus décisif et le plus authentique que je puisse citer à cet égard, est une peinture du *tombeau des Nasons* [175], où nous voyons, non sans doute le *Bon Pasteur* chrétien, mais un *Berger*, avec une *chèvre* sur les épaules et avec un *pedum* à la main, nud, à la réserve d'un petit manteau jeté sur le bras droit, et placé au milieu de *quatre figures allégoriques*, représentant les *quatre saisons* de l'année. Il n'est pas possible en effet de méconnaître l'identité des deux compositions, dans tous leurs traits essentiels; et bien que la peinture antique n'ait pas d'autre valeur que d'offrir une de ces images champêtres, si chères aux anciens, qui aimaient tant la vie des champs, et qui se plaisaient à en rappeler le souvenir dans la décoration de leurs tombeaux, tandis que la peinture chrétienne offre, par l'expression de la parabole sacrée, une image symbolique de la rédemption du genre humain, il n'en est pas moins vrai que l'une de ces représentations, fournissant à l'autre un type favorable et un modèle préparé, l'artiste chrétien n'a eu qu'à répéter dans son travail celui de l'ancien artiste, sauf une ou deux variantes de détail trop peu importantes pour mériter qu'on s'y arrête. Et ce qui

prouve que c'est bien en effet un type antique qui a servi pour nos représentations du *Bon Pasteur*, c'est la présence de ces *quatre figures des saisons*, qui étaient le cortége nécessaire du *berger* dans la donnée antique, mais qui étaient un élément tout-à-fait étranger à la parabole chrétienne. Or, voici une observation nouvelle qui vient à l'appui de notre idée, en même temps qu'elle nous fournit un nouveau trait de ces emprunts faits par le christianisme primitif à l'antiquité figurée.

On sait que les *génies des saisons*, représentés sur tant de sarcophages romains, exprimaient, de cette manière symbolique si familière aux anciens, la *brièveté de la vie humaine*, et l'on sait aussi que le *char du soleil* et *celui de la nuit*, opposés l'un à l'autre sur des monuments du même genre, étaient une expression équivalente de la même idée. Or, sur une lampe chrétienne, où figure le *Bon Pasteur*, debout et de face, avec la *brebis sur ses épaules*, et *sept autres brebis à ses pieds*, qui répondent aux *sept communes* de l'Apocalypse, le personnage de la parabole chrétienne est accompagné, de chaque côté, du *buste du soleil, à la tête radiée*, et de *celui de la nuit*, avec le *croissant sur le front*, et le *voile déployé au-dessus de la tête* [176] : deux images certainement empruntées à l'antiquité profane, puisées à la même source, avec une intention pareille à celle qui fit admettre les *génies des quatre saisons*,

dans des représentations chrétiennes du *Bon Pasteur*; ce rapprochement est si sensible qu'il dispense de tout commentaire.

L'imitation des types profanes ne se reconnaît pas moins sensiblement à certains autres détails de cette représentation, dont on aurait dû tenir plus de compte. Ainsi, dans une peinture du *cimetière de Saint-Calixte*[177], où le *Bon Pasteur* est *assis*, entouré de *brebis*, il tient de la main droite la *syrinx*, instrument d'origine notoirement païenne, dont l'emploi n'a pu être motivé à aucun titre sur les monuments chrétiens; cette particularité ne saurait être regardée ici comme une rare exception, ou comme un fait accidentel, puisque, sur un assez grand nombre de peintures de divers cimetières de Rome, tels que *celui des SS. Marcellin et Pierre*, où le même sujet est reproduit sept ou huit fois[178], sans compter une peinture du *cimetière de Saint-Calixte*, réputée par M. d'Agincourt, à cause du mérite de l'exécution, une œuvre du IIIe siècle[179], le *Bon Pasteur, debout*, conformément au type général, avec la *brebis* qu'il porte d'une main sur ses épaules, tient de l'autre main la *syrinx*; il est bien évident que l'instrument de *Pan*, très légitimement placé à la main d'un berger païen, n'a pu figurer à celle du *Bon Pasteur* chrétien, que par l'effet d'une réminiscence antique. Mais il y a plus encore : dans quelques-

unes de ces représentations du *Bon Pasteur*, la *brebis*, animal de signification proprement chrétienne, est remplacée par la *chèvre*, dont l'image, étrangère à la parabole sacrée et aux idées chrétiennes, atteste l'origine profane de la composition qui la présente. C'est sur une peinture du *cimetière des SS. Marcellin et Pierre* que se rencontre cette singulière variante [180]; il a fallu toute la préoccupation dont les plus habiles antiquaires romains, tels que Bottari, ne sont jamais entièrement exempts, pour n'avoir pas été frappé d'une semblable particularité. Quoi qu'il en soit, il n'est pas possible de douter, d'après l'*attitude*, le *costume*, le *pedum*, la *syrinx* et la *chèvre*, qui sont autant de traits empruntés d'un type profane, sans compter le cortége des *quatre saisons mythologiques*, remplacé par les *bustes du soleil* et *de la nuit*, il n'est pas possible, dis-je, de douter que l'image chrétienne du *Bon Pasteur*, tout en exprimant un motif fourni par l'Évangile, n'ait été puisée à une source antique.

Quant à son emploi funéraire sur les monuments de l'antiquité, la peinture du *tombeau des Nasons* que j'ai déjà citée, suffirait pour l'établir d'une manière aussi solide qu'authentique. Mais ce n'est pas là le seul témoignage de ce genre que je sois dans le cas de produire. Ainsi, une belle peinture d'un tombeau inconnu des environs de

Rome, offre, dans un de ces tableaux de la vie champêtre, si familiers aux anciens, le *Bon Pasteur avec l'animal égaré qu'il porte sur son épaule et qu'il ramène au bercail*[181] : image naïve et touchante, dont l'invention appartenait à l'antiquité grecque, mais que le christianisme s'était heureusement appropriée, en l'appliquant au Sauveur des hommes. Cette imitation est rendue sensible par la comparaison de cette peinture romaine, avec deux bas-reliefs chrétiens, où le *Bon Pasteur*, ayant une *chèvre* sur les épaules et d'autres *chèvres* autour de lui, est placé entre des *bergers*, dont l'un est occupé à traire un de ces animaux; un autre s'appuie sur un long bâton, en attitude de repos, au-devant de l'étable grossièrement indiquée[182] : scène pastorale, dont tous les éléments se retrouvent dans des sculptures de sarcophages romains, et dont il n'est pas un seul trait qui cadre avec la parabole chrétienne; d'où il suit que cette représentation avait été nécessairement puisée à une source antique.

Il en est ainsi de la figure même du *berger*, avec l'animal sur ses épaules, dont j'ai déjà dit que l'invention appartenait à l'antiquité grecque, et dont je puis ajouter que le type avait été fixé à la plus belle époque de l'art, et par la main d'un des plus grands statuaires de la Grèce, par celle de Calamis, dans une statue

célèbre qui se voyait encore à Tanagra, en Béotie, du temps de Pausanias [183]. Ce qu'il y a surtout de curieux dans cette notion historique, c'est la circonstance ajoutée par Pausanias, que le jour de la fête de ce *Mercure Kriophore*, le plus beau des jeunes gens de Tanagra faisait le tour de la ville *en portant une brebis sur les épaules :* trait de mœurs grecques, certainement bien remarquable par la substitution d'une *brebis* à un *bélier*, qui précéda de tant de siècles l'image chrétienne du *Bon Pasteur*, et qui avait été de bonne heure popularisé dans l'antiquité romaine, avec une intention semblable. L'idée qui se trouve exprimée dans une églogue de Calpurnius [184] n'est en effet que la traduction poétique de l'image créée ou réalisée par le ciseau des artistes grecs; c'est la même image qu'avait déjà eue en vue Tibulle, dans le siècle d'Auguste [185] ; c'est aussi à la même source, fécondée par le génie de Calamis, que doit avoir été puisé le motif de la belle statue antique de la collection de Saint-Ildefonse, connue vulgairement sous le nom de *Faune à la chèvre* [186], où le mouvement de toute la figure, l'expression de la physionomie, l'élégance et le charme des formes de la jeunesse, semblent véritablement imités du modèle qu'offrait au talent des artistes grecs *le plus beau* des éphèbes de Tanagra, dans la circonstance indiquée par Pausanias. Qui pourrait douter, d'après des monuments d'un si

haut mérite, produits sous l'influence d'idées et d'institutions si populaires chez les anciens, que le *Bon Pasteur* des chrétiens n'ait été, sous sa forme générale, et dans la plupart de ses accessoires, une répétition de cette image antique, à laquelle on n'avait eu à ajouter qu'une signification chrétienne? Qui pourrait s'étonner aussi que les chrétiens se soient approprié, d'après des monuments qui se trouvaient ainsi à leur disposition, un type qui leur fournissait, au moyen d'un simple changement d'intention, l'image la plus heureuse du Sauveur des hommes, et l'expression la plus familière de sa mission divine? C'est donc là un fait qui me paraît démontré, et je me crois d'autant plus fondé à exprimer cette opinion, qu'après avoir fait tous ces rapprochements qui la justifient, j'ai reconnu que Bottari lui-même, le pieux et savant Bottari, l'interprète le plus éclairé comme le plus orthodoxe des monuments de l'antiquité chrétienne, avait été frappé comme moi de l'analogie que la statue de Calamis avait dû offrir avec la figure du *Bon Pasteur :* d'où il n'a pas hésité à conclure que c'était d'après un modèle antique qu'avait été exécutée cette figure, qui joue un si grand rôle et qui occupe le premier rang dans l'archéologie chrétienne [187].

La partie proprement historique des peintures des catacombes, se compose de traits de l'Ancien et du Nouveau-Testament, conçus d'après un

modèle unique, à ce qu'il paraît, et répétées uniformément, on pourrait croire par une même main, tant il y a peu de variantes dans la composition des peintures, et peu de différences même dans leur exécution. Le choix des personnages et des traits de l'Écriture qui ont servi de sujets, est assez limité, dans un champ qui paraît si vaste, pour qu'on puisse reconnaître encore, à cette disette de sujets, comme à cette pauvreté d'invention, la disposition d'esprit superstitieuse qui enchaînait dans un cadre aussi étroit la pensée et la main des artistes chrétiens de cet âge. Ce ne peut être là l'effet d'une circonstance fortuite ou accidentelle; car les sculptures des sarcophages, bien que généralement d'un mérite d'exécution supérieur à celui des peintures, n'offrent également que les mêmes sujets, avec un ou deux motifs de plus; ces sujets sont traités de la même manière, avec aussi peu de variété dans les détails de la composition que d'indépendance et de liberté dans le travail. La misère des temps où furent produits ces monuments explique en partie ce phénomène. La décadence de l'art arrivée au point où l'imitation n'est plus qu'un calque et un métier, ne saurait comporter, en effet, que des peintures ou des sculptures qui se répètent, toujours semblables à elles-mêmes, et jamais semblables à la nature; telle était déjà la condition des temps où

le christianisme put essayer de représenter de sa propre main les traits de son histoire et de sa poésie. Mais il doit y avoir aussi, dans le phénomène que j'ai signalé, quelque chose de semblable à ce qui a eu lieu dans le moyen âge, et qui s'était aussi produit à une autre époque de l'histoire de l'art, et sur un autre point de son domaine, dans l'antique Égypte. Là, une pensée théocratique avait enchaîné l'art, de manière à en faire un instrument aveugle, dirigé par une routine savante ; ici, de même, dans tout le cours de la période byzantine, une pensée religieuse, se saisissant de l'impuissance de l'art, l'avait rendu immobile, pour le rendre sacré ; on sait qu'en effet cet art des Byzantins demeura captif dans ses types hiératiques, sans donner, durant près de dix siècles, un seul signe de vie, de liberté et de mouvement, jusqu'aux premiers rayons du soleil de la renaissance. L'art des catacombes se ressent de l'esprit qui avait produit, dans deux systèmes de civilisation si différents, des effets à peu près semblables. Il y a de la superstition autant que de l'impuissance dans l'imperfection et dans la monotonie de ses travaux ; il semble aussi qu'une main sacerdotale ait tracé le premier modèle que tant de mains serviles répètent l'une après l'autre ; la foi du chrétien nuit à la liberté de l'artiste, et son œuvre lui paraît si

sacrée, qu'il n'oserait y rien innover, en même temps que l'effet en est si assuré d'avance sur le sentiment, et la pensée si claire pour l'intelligence des spectateurs, qu'il n'a besoin d'y rien améliorer. L'art chrétien, tel que nous le trouvons dans les catacombes, était donc une religion, comme tout le reste; il avait son peuple de fidèles, ses martyrs de croyance et de fidélité; il avait la vertu de ses signes, de ses symboles, qui lui suffisaient pour exciter les sympathies les plus vives, les plus puissantes; et tandis qu'au sein d'une civilisation accomplie, l'art ne remue les cœurs qu'à force de chefs-d'œuvre, c'est avec les ébauches de sa *Rome souterraine* qu'il produisait des miracles dans le berceau de l'Église.

Ce serait une tâche fastidieuse que d'entreprendre ici la description de ces peintures sacrées, dont rien ne rachète plus pour nous l'imperfection imitative, et qui n'ont conservé, dans la différence des temps et le changement des esprits, qu'une valeur archéologique, difficile encore à apprécier, si ce n'est pour l'antiquaire qu'aucune étude ne rebute, qu'aucune obscurité n'arrête. Je me bornerai à donner l'énumération des sujets qu'elles nous présentent, en l'accompagnant de quelques observations générales.

Les sujets bibliques représentés dans les peintures des catacombes, sont les suivants :

1. L'aventure de *Jonas*, dans ses quatre principales circonstances;

2. *Moïse*, touchant de sa verge le rocher d'Horeb;

3. Le même *législateur*, recevant la table de la loi;

4. *Noë*, dans l'arche du déluge;

5. Le sacrifice d'*Abraham*;

6. *Adam* et *Ève*;

7. Les *trois Hébreux* dans la fournaise;

8. *Daniel*, dans la fosse aux lions;

9. *Élie*, emporté dans le ciel;

10. *David*, avec la fronde en main;

11. *Job* assis à terre;

12. *Tobie* avec le poisson.

De ces douze sujets, les quatre derniers, qui ne se rencontrent qu'une fois ou deux dans les peintures des catacombes, semblent ainsi être restés presque en dehors du cycle poétique de nos premiers fidèles. D'autres sujets, qu'on a cru y découvrir, n'y figurent réellement pas. Ainsi, le prétendu *Samson*, avec une des *portes* de Gaza [188], n'est autre chose que le *Paralytique* de l'Évangile, avec son lit; la prétendue *Suzanne* entre les *deux vieillards* [189], est une *matrone chrétienne*, entre *deux docteurs*. Le cycle des peintures chrétienne ne se compose donc, dans sa partie biblique, que de huit sujets répétés indéfiniment;

pour avoir une idée complète des traits de ce genre que l'art chrétien avait traités, à cette première période de son histoire, il suffit d'y ajouter la *vision d'Ézéchiel*, le *sacrifice d'Abel et de Caïn*, et le *passage de la mer Rouge*, qui ne se sont rencontrés, à ma connaissance, que sur des bas-reliefs de sarcophages, et encore deux ou trois fois seulement. Tel est le cercle passablement borné dans lequel s'est exercée la peinture chrétienne, en ce qui concerne les sujets bibliques.

De tous ces sujets, celui de *Jonas* est le plus fréquemment répété; c'est donc celui qui semble avoir eu pour nos premiers chrétiens le plus d'intérêt, sans doute, parce qu'il présentait l'image la plus sensible de la résurrection, sous une forme où le merveilleux se trouvait empreint au plus haut degré. Une autre circonstance peut aussi avoir contribué à rendre ce sujet plus familier aux chrétiens de cet âge; peut-être qu'en effet cette histoire de *Jonas* dût en partie la faveur dont elle jouissait parmi eux, à l'analogie de certaines traditions payennes, qui semblent dériver d'une même source, et qui appartiennent originairement à l'Orient, cette antique patrie des animaux monstrueux. Les Grecs possédaient une fable racontée par d'anciens mythographes [190], dans laquelle *Hercule, avalé tout armé par un monstre marin, et rejeté après trois jours de séjour*

au sein de cet animal gigantesque, sans y avoir perdu autre chose que ses cheveux, joue absolument le rôle de *Jonas*; cette fable, d'origine phénicienne, à ce qu'il paraît, pourrait bien n'avoir été en effet qu'une version altérée de l'aventure du prophète hébreu [191]. Il exista dans l'antiquité grecque plus d'un monument qui en retraçait l'image, et à défaut de ces monuments mêmes, il s'en est conservé au moins un témoignage dans un des *tableaux* de Philostrate le jeune [192]. Nous venons d'acquérir tout récemment, par un vase peint, de beau style grec, trouvé dans un des tombeaux étrusques du territoire de Rome, une image à peu près semblable, celle de *Jason, rejeté tout armé de la gueule du dragon qui l'avait englouti;* sur ce monument encore, bien que produit par un art grec, on ne peut méconnaître une influence asiatique, de même que dans le nom de *Jason* il est permis de trouver une analogie, du moins apparente, avec celui de *Jonas*. Le trait d'*Hésione* et celui d'*Andromède, délivrées* l'une par Hercule, l'autre par Persée, traits si célèbres de la mythologie grecque, se rattachent aussi aux mêmes traditions, par leur origine orientale, et par la localité même de *Joppé*, qui est le théâtre de la délivrance d'Andromède, dans le mythe grec, comme elle est, dans le récit biblique, le point de départ de *Jonas*; il peut bien m'être

permis de faire ce rapprochement, puisqu'il avait frappé saint Jérôme lui-même [193]. Mais voici une autre preuve que j'emprunte à ce grand docteur, de la célébrité de ces traditions, dont l'influence dût se faire sentir, en dépit d'eux-mêmes, dans les travaux de nos premiers fidèles. Saint Jérôme atteste [194] qu'on montrait encore de son temps, à Joppé, les énormes ossements du monstre auquel avait été exposée Andromède; l'historien juif Joséphe dit avoir vu de ses propres yeux un débris de la chaîne antique qui avait servi à attacher l'héroïne [195]. Le témoignage de saint Jérôme, en ce qui concerne les ossements du monstre conservés à Joppé, est confirmé par un auteur latin, Pomponius Méla [196]; mais Pline, en assurant que, depuis, ces ossements avaient été transportés à Rome, où ils se voyaient de son temps [197], nous jetterait dans quelque embarras, s'il n'y avait un moyen de concilier cette contradiction apparente entre Pline et saint Jérôme: ce serait de supposer que la superstition locale avait substitué aux débris envoyés à Rome, une autre relique du même genre; car, chez les anciens, la dévotion ne se laissait pas arracher l'objet de son idolâtrie par la main de l'homme, ni même par celle du temps; la crédulité n'avait pas qu'une seule relique à son service: témoins tant de *palladium*, qui se trouvaient en des lieux dif-

férents, et dont chacun était le véritable ; c'est, d'ailleurs, un trait de cette disposition générale de l'esprit humain, qui se retrouve à toutes les époques de son histoire et sous mille formes différentes, que ce culte de certains objets qui rappellent des personnages ou des traditions mythologiques du premier âge des peuples.

Nous avons un autre exemple de cette disposition d'esprit ; il se rapporte à l'un des sujets bibliques le plus souvent reproduits dans nos peintures des catacombes, celui de *Noë*. On sait que, selon une tradition recueillie dès avant l'ère chrétienne par Nicolas de Damas, il subsista long-temps des *débris de l'arche*, au lieu même où elle s'était arrêtée [198] ; il paraîtrait que ces débris avaient été renouvelés plus tard, comme le vaisseau de Thésée le fut plus d'une fois à Athènes, puisque, du temps de saint Chrysostôme, qui l'atteste positivement [199], on montrait encore des *restes de l'arche*. Or, une tradition pareille avait cours dans tout l'Orient, au sujet du *navire de Xisuthrus*, le personnage qui jouait le rôle de *Noë* dans la mythologie asiatique ; ce vaisseau se voyait encore au temps d'Alexandre sur la crête des monts Gordyéens, et l'asphalte qui s'en détachait, servait dans les expiations : c'est Bérose qui le rapporte [200]. Mais pour en revenir à *Noë*, la manière dont ce patriarche est figuré

dans l'arche, au moment où il reçoit de la *colombe* le rameau d'*olivier*, signe de réconciliation et de salut pour l'unique famille du genre humain, offre en ce point un trait d'analogie avec la représentation du *déluge de Deucalion*, telle que nous la trouvons exécutée sur des monuments profanes d'une époque au moins contemporaine, si ce n'est même antérieure aux plus anciennes peintures de nos catacombes. Je veux parler des médailles frappées, à partir du règne de Septime Sévère, dans la ville d'Apamée, en Phrygie [201]. On y voit représentés à mi-corps, dans une espèce de *coffre*, nommé en grec *kibôtos*, porté sur des flots, deux personnages, un *homme barbu* et une *femme voilée*; dans le champ de la médaille, les deux mêmes personnages, debout, dans une attitude d'invocation; et, pour que rien ne manque à l'intelligence du sujet, deux *colombes*, l'une perchée sur le couvercle de l'*arche*, l'autre, volant avec un *rameau* : toutes circonstances du récit mythique de *Deucalion*, propres également à celui de *Noë*, qui ne permettent en aucune façon de méconnaître ici l'image abrégée de cette grande catastrophe.

Du reste, le motif qui fit choisir cette image du déluge de Deucalion ainsi réduite, pour type des médailles d'Apamée, est purement local, attendu que cette ville, qui avait porté ancienne-

ment le nom de *kibôtos*, trouvait, dans la représentation de l'*arche*, en forme de *coffre* (kibôtos), l'expression phonétique de son nom; ce qui était une pratique généralement usitée dans l'antiquité, et dont les médailles grecques, particulièrement, nous offrent beaucoup d'exemples. Mais il est clair que les chrétiens n'avaient pu avoir un pareil motif pour donner à l'*arche* de *Noë* cette même forme de *coffre*; il est bien évident aussi qu'en représentant, comme ils l'ont fait, le patriarche *Noë*, le réparateur du genre humain, sous les traits d'un homme *jeune*, ou même quelquefois *imberbe, seul, à mi-corps*, dans un *coffre*, ils se sont éloignés du récit biblique, et qu'une image ainsi abrégée, où l'expression du sujet se trouve réduite à une aussi simple indication, rentrait plus dans le procédé symbolique de l'art ancien, tel que nous le voyons appliqué dans le type de la médaille d'Apamée, qu'elle n'était conforme à un système quelconque d'imitation. Que l'on compare avec cette image de *Noë, debout dans un coffre*, tel que nous l'offrent nos peintures des catacombes, la représentation de l'*arche*, telle que nous l'a montrée la main de Raphaël dans les loges du Vatican, et l'on sentira, indépendamment du mérite de l'art qui ne comporte aucun parallèle, la différence des deux systèmes. C'est que nos artistes chrétiens,

resserrés dans un petit espace, dénués de tout moyen d'invention et placés sous l'influence des types et des traditions de l'antiquité, ne pouvaient en effet représenter que d'une manière symbolique, à l'aide de simples indications, des sujets historiques, où les artistes de la renaissance, affranchis du joug de la routine, doués d'ailleurs de plus de talents et plus libres dans l'emploi de leurs facultés, trouvèrent un vaste champ d'images pittoresques. C'est qu'à cette époque de la décadence de l'art antique, qui était celle de la naissance de l'art chrétien, une galerie de peintures historiques comme celles des catacombes, n'était et ne pouvait être qu'une suite de formules consacrées, de signes conventionnels, où le sujet entier se trouvait réduit à une seule figure, et où l'art était plutôt une sorte d'écriture figurative, qu'un véritable moyen imitatif ; voilà aussi pourquoi nos premiers artistes chrétiens, incapables de rien inventer et forcés de tout abréger, empruntèrent généralement à l'antiquité les types et les symboles dont ils firent usage.

Il y a pourtant, à cette observation qui pourra paraître sévère, quelques restrictions à faire. On remarque, en effet, dans la représentation de certaines figures, quelques velléités ou quelques réminiscences d'imitation, qui sont intéressantes

sous ce double rapport. Je citerai pour exemple le personnage de *Moïse*, celui qu'on rencontre le plus souvent, après *Jonas*, et qui se voit représenté dans diverses circonstances de sa mission sacrée; tantôt, *touchant de sa verge le rocher d'Horeb*, pour en faire jaillir l'eau qui doit désaltérer les Hébreux, tantôt, *recevant de l'Éternel la table de la loi;* ou bien, *debout*, avec *sept vases remplis de manne,* à ses pieds; quelquefois, *assis,* dans une attitude méditative, ou bien, debout, *occupé à détacher sa chaussure*, à l'approche du buisson ardent, conformément à l'ordre qu'il en a reçu de Dieu. Ces deux derniers motifs sont rendus, dans une même peinture, d'une chapelle du *cimetière de Saint-Calixte* [202], d'une manière où l'imitation d'un modèle antique est tout-à-fait sensible; car la figure du *Moïse, jeune* et *imberbe*, le pied gauche levé et placé sur un rocher, dans l'attitude de détacher sa chaussure, y rappelle dans toute sa composition, sauf le vêtement, la célèbre statue antique du *Jason*, exécutée d'après un motif semblable. Je remarque encore dans le sujet de *Moïse recevant la table de la loi*, la manière dont la présence de l'Éternel est indiquée, par un *bras qui sort d'un nuage:* procédé symbolique qui doit tenir aux traditions d'un art oriental; c'est d'ailleurs un fait curieux à constater, que l'*Éternel* ne figure jamais *en personne* dans les peintures

des catacombes, soit que l'art de nos premiers fidèles se crût tout-à-fait inhabile à représenter cette grande figure du Dieu suprême, soit qu'un motif sacré leur en ait interdit la pensée.

Entre toutes les figures de prophètes et de patriarches, celle qui paraît avoir été traitée avec le plus de soin, sous le rapport du style et de l'exécution, sans doute parce qu'elle offrait aux chrétiens de cet âge le plus d'intérêt, est la figure de *Daniel exposé aux lions*. L'état de *nudité* complète où se trouve représenté le héros hébreu, obligeait l'artiste à faire quelque étude du corps humain; c'est, avec *Adam* et *Ève*, la seule figure qui fût dans ce cas. Daniel est toujours figuré *de face, en attitude d'oraison*, avec les deux bras ouverts; quelquefois, il est accompagné de *deux figures assises*, l'une d'un *vieillard*, l'autre d'un *jeune homme*, toutes deux dans le costume des *philosophes anciens*, avec un *scrinium*, ou coffre rempli de volumes manuscrits, à leurs pieds [203]; on ne peut y méconnaître non plus une réminiscence antique, et l'on n'est embarrassé qu'à appliquer les noms historiques d'*Habacuc* et de *Darius*, quand il serait tout aussi naturel d'y voir une double personnification de la société chrétienne de cet âge, représentée sous la figure de *deux docteurs*, d'âge différent, qui semblent assister à la glorieuse épreuve du prophète hébreu, comme

pour puiser dans cet exemple la force et le courage du martyre.

Le sujet d'*Adam* et *Ève*, avec l'*arbre* autour duquel est roulé le *serpent* fatal au genre humain, donne lieu à la même observation, en ce qui concerne la *nudité* des figures, qui, du reste, ne présentent qu'une attitude symétrique, avec des mouvements parallèles, où se montre, dans toute son imperfection, l'expression servile d'un type hiératique. Il en est de même du sujet du *sacrifice d'Abraham*, où le motif dramatique et pittoresque est toujours subordonné à la rigueur systématique de certaines combinaisons, qui ne laissent pas plus de liberté à l'artiste qu'aux personnages eux-mêmes. Ici encore, l'intervention de l'Éternel n'est qu'indiquée au moyen d'un *bras* qui sort d'un nuage. Sur une seule des peintures de ce sujet, où *Abraham* [204] apparaît en *demi-figure*, suivi de son jeune fils, qui porte sur son dos un faisceau de bois, le père des Hébreux est représenté avec la barbe et les cheveux traités dans le costume romain, avec un vêtement de *philosophe*, et un air de tête qui offre un sentiment de vérité et une intention de portrait très rares dans ces peintures; car, du reste, l'anachronisme du vêtement et des autres détails du costume n'a rien qui ne leur soit commun à toutes, et qui ne fût une condition nécessaire de

ces sortes de travaux, dans les circonstances où ils s'exécutaient.

La seconde partie du cycle historique qu'embrassent nos peintures des catacombes, se compose de sujets puisés dans l'Évangile, dont le Christ est toujours le personnage principal. Voici la liste de ces sujets :

1. Le *Christ*, sur les genoux de *la Vierge, recevant les présents des trois mages;*

2. *Assis*, au milieu des *docteurs;*

3. *Assis*, au milieu de ses *disciples*, ou avec les *douze apôtres*, ou entre *saint Pierre* et *saint Paul;*

4. *Multipliant les pains;*

5. *Guérissant le paralytique;*

6. *Rendant la vue à l'aveugle;*

7. *Ressuscitant Lazare;*

8. En *Bon Pasteur*.

Tel est le champ étroit et borné dans lequel s'est exercé l'art chrétien des catacombes, en ce qui concerne les motifs fournis par la mission du Sauveur. Ici encore, comme dans l'autre partie de ce cycle pittoresque, la peinture s'est montrée réduite à un plus petit nombre de sujets que la sculpture. Nous verrons, en effet, dans l'examen des sarcophages extraits des cimetières de Rome, que la vie du Christ avait fourni quelques circonstances de plus aux auteurs de ces monuments;

c'est aussi une observation que nous aurons à faire au sujet de ces sculptures, que l'imitation y est moins timide et moins servile, et l'art moins déchu que dans les peintures. La statuaire avait jeté de si profondes racines dans l'antiquité; elle y avait été cultivée d'après de si excellents principes, que, même dans des mains ennemies, même sur des sujets tout nouveaux pour elle, elle produisait encore des travaux estimables; tandis que la peinture, réduite, depuis les temps où elle était devenue l'ornement banal et parasite des murailles, à une simple délinéation, n'était plus, chez les anciens, et à plus forte raison, chez nos premiers chrétiens, qu'une ombre d'elle-même, et, comme je l'ai dit, qu'une sorte d'écriture figurative, presque sans aucune intention et sans aucun mérite d'imitation.

Quant aux sujets étrangers à l'Ancien et au Nouveau-Testament, et puisés, soit dans l'histoire du christianisme, soit dans des circonstances de son culte, telles que les *agapes*, ces sortes de sujets se rencontrent si rarement dans nos peintures des catacombes, ou bien ils appartiennent à des époques déjà si éloignées des premiers siècles de l'Église, qu'il devient indifférent, pour l'objet de notre travail, d'en donner ici l'indication. Une seule peinture, relative à une *ordination*[205]; une autre, unique aussi, où se voit

représentée une *vierge chrétienne recevant le voile sacré*[206], sont des exceptions d'un ordre tout-à-fait à part et d'une époque toute récente. Les images de saints ou de martyrs, telles que sainte *Cyriaque*[207], sainte *Praxède*[208], sainte *Priscille*[209], ou la sainte inconnue d'une chapelle du *cimetière de Sainte-Agnès*[210], sont des représentations qui rentrent, pour la pensée comme pour l'exécution, dans celles de *chrétiens en oraison*, et qui ne s'en distinguent par aucun mérite d'une expression plus individuelle ou d'une imitation plus étudiée. D'autres figures de saints, accompagnées de leur nom, telles que celles du *cimetière de Pontian*[211], appartiennent à l'iconographie chrétienne du temps de la décadence, et sont en dehors du domaine de l'art primitif du christianisme. Quelques figures de chrétiens, dans une action indéterminée, telles que les *trois figures* d'une chambre du *cimetière de Sainte-Priscille*[212]; d'autres, où l'on peut reconnaître une pensée chrétienne, mais dont le sujet est indécis, telles que le groupe de *deux figures* d'une chapelle du même cimetière[213]; enfin, des figures isolées, telles que les *diaconesses* du *cimetière de Saint-Hermès*[214] : ce sont là les seules peintures qui se trouvent en dehors de la Bible et de l'Évangile; comme elles sont aussi, pour la plupart, en dehors de l'époque dont je me suis proposé d'examiner les monu-

ments, il devient tout-à-fait superflu de nous en occuper.

Ce qui importe beaucoup plus à l'objet de notre travail, que de nous livrer à une description minutieuse de ces peintures, c'est de mettre en évidence l'idée générale qui en résulte; c'est, en montrant la pensée unique et suprême qui y présida, de faire éclater la supériorité morale du christianisme, en présence des monuments mêmes de la décadence et des réminiscences de l'antiquité. Or, c'est là une considération d'un ordre bien supérieur au mérite de l'art, qui ressort de tout l'ensemble des peintures des catacombes, comme de leurs moindres détails, et qui doit être mise ici en relief, autant dans l'intérêt de la vérité historique que dans celui de la religion.

A mesure que le christianisme, se dégageant des influences de la civilisation qu'il aspirait à remplacer, cherchait à produire, avec ses seules ressources, des images tirées de son propre fond, c'est-à-dire, à mesure qu'il essayait de représenter, sur les monuments de ses martyrs et par la main de ses artistes, des traits de son histoire et des symboles de sa croyance, ce fut dans les traditions bibliques, et non dans ses propres fastes, qu'il trouva le sujet de ces compositions nouvelles offertes à la piété et à la contemplation du chrétien. Les patriarches et les prophètes, *Abra-*

ham et *Moïse*, *Jonas* et *Daniel*, devinrent les héros de ces peintures chrétiennes, en même temps que leurs images servirent d'exemple aux martyrs et de consolation aux opprimés; en sorte qu'aucun trait, aucun personnage tiré du domaine de la triste réalité et du temps présent, ne vint distraire les fidèles de l'accomplissement de leurs pieux devoirs; et, qu'à la veille comme au lendemain des persécutions sans cesse renaissantes, ils ne s'encourageassent à persévérer dans la foi, qu'à la vue de *Daniel exposé aux lions*, ou des *trois Hébreux dans la fournaise*, et non à l'aspect de chrétiens livrés, comme eux, aux feux du bûcher ou aux animaux du cirque. Les miracles de l'Évangile trouvèrent aussi leur place sur les monuments chrétiens, et ce fut toujours le même principe qu'on suivit dans le choix des sujets empruntés au Nouveau-Testament; c'est-à-dire, qu'on adopta d'abord, et qu'on reproduisit constamment les traits de la vie du Sauveur, qui avaient le plus de rapport à sa mission divine, en même temps qu'ils montraient en lui le bienfaiteur et le réparateur de l'humanité souffrante. C'est uniquement le Christ, dans des situations propres à fournir des modèles de vertus chrétiennes, des images de gloire, des motifs de consolation ou d'espérance; c'est le *Christ multipliant les pains*, *guérissant le paralytique*, *rendant la*

vue à l'aveugle, ressuscitant Lazare, et jamais le *Christ livré aux tortures, ou expirant dans l'agonie;* quelquefois le *Christ au milieu des docteurs*, jamais le *Christ au milieu des bourreaux;* toujours et partout le *Christ* en *Bon Pasteur;* jamais le *Christ flagellé à la colonne*, ou *attaché sur la croix:* il sort de ce fait capital une conséquence certainement bien remarquable.

Les catacombes destinées à la sépulture des premiers chrétiens, long-temps peuplées de martyrs, ornées à des époques de persécution, et sous l'empire d'idées tristes et de devoirs pénibles, n'offrent cependant de toutes parts que des traits héroïques, dans tout ce qui forme la partie historique de ces peintures; dans tout ce qui en constitue la partie purement décorative, rien que des sujets aimables et gracieux, des images du *Bon Pasteur*, des représentations de *vendanges*, des *scènes pastorales*, des *agapes*, des figures de *chrétiens en prières*, des *symboles* de *fruits*, de *fleurs*, de *palmes*, de *couronnes*, des *agneaux*, des *cerfs*, des *colombes;* en un mot, rien que des motifs de joie, d'innocence et de charité. J'ai montré ailleurs, et je puis certifier de nouveau, que le *Crucifix* ne s'est encore rencontré dans aucun des cimetières occupés à partir des premiers siècles de l'Église [215]; j'ajoute qu'on n'y a encore trouvé nulle part *aucune des scènes de la Passion* [216]; et si

l'on peut voir, dans le sujet d'une peinture du *cimetière de Sainte-Agnès*, l'image d'un *jeune chrétien entraîné au martyre*[217], ce n'est peut-être là qu'une conjecture hazardée, et, en tout cas, ce n'est qu'une représentation unique, où le martyre n'est même indiqué que d'une manière indirecte ; de même que, dans le reste des peintures des catacombes, il n'est indiqué symboliquement qu'au moyen de ces traits héroïques de l'Ancien-Testament, tels que les *trois enfants dans la fournaise*, *Daniel dans la fosse aux lions*, *Isaac sur l'autel*[218], où les chrétiens de cet âge, soumis aux mêmes épreuves, voyaient tout à la fois une image de la réalité, un modèle à imiter, un motif de consolation ou d'espérance. On ne connait enfin qu'*une seule représentation directe et positive de martyre*, celui de la *vierge Salomé*[219] : encore cette image unique appartient-elle évidemment, d'après la barbarie du pinceau, plus encore que d'après le choix du sujet, à une époque de la plus extrême décadence. L'écrivain moderne qui a le mieux connu et le plus souvent parcouru dans tous les sens les catacombes chrétiennes, où il a fait, même après les Bosio et les Boldetti, des découvertes nouvelles, M. d'Agincourt, affirme, qu'à l'exception de la peinture citée en dernier lieu, *il n'a rencontré lui-même, dans ces souterrains, aucune trace de nul autre tableau représentant un martyre.*

Occupés seulement, au milieu des épreuves d'une vie si agitée et souvent d'une mort si horrible, de la récompense céleste qui les attendait, les chrétiens ne voyaient dans la mort, et même dans le supplice, qu'une voie prompte et sûre pour arriver à ce bonheur éternel; loin d'associer à cette image celle des tortures ou des privations qui leur ouvraient le ciel, ils se plaisaient à l'égayer de riantes couleurs, à la présenter sous des symboles aimables, à l'orner de pampres et de fleurs; car c'est ainsi que nous apparaît l'asile de la mort dans les catacombes chrétiennes. Il y a bien là, sans doute, une réminiscence sensible et positive de la manière dont les anciens représentaient la mort dans leurs monuments funéraires; toujours sous des formes agréables et presque riantes, toujours avec des symboles d'une joie profane et d'un plaisir sensuel, quelquefois même avec des images d'un cynisme effronté; mais il y a là surtout un trait qui caractérise éminemment le christianisme, resté pur de cette licence, et qui est bien fait pour honorer son génie : c'est que, pendant une si longue période de persécutions, sous l'influence habituelle d'impressions si douloureuses, le christianisme, réfugié dans les catacombes, réduit à prier sur des tombeaux, et sans cesse occupé de devoirs tristes et sévères, n'ait cependant laissé, dans ces cime-

tières, parmi tant d'objets sinistres, aucune image de deuil, aucun signe de ressentiment, aucune expression de vengeance ; et que tout, au contraire, respire, dans les monuments qu'il y a produits, des sentiments de douceur, de bienveillance et de charité. Je me trompe fort, ou cette observation, qui résulte si positivement de l'examen des peintures chrétiennes, présente le christianisme primitif sous un aspect aussi propre à lui concilier le respect et l'amour, qu'aucun des traits de son histoire ou des monuments de son génie.

Il ne faudrait pas croire que cette observation s'appliquât uniquement, en fait de monuments de la primitive Église, à nos peintures des catacombes ; s'il est permis d'en juger d'après le petit nombre de traits qui nous restent dans l'histoire ecclésiastique de cet âge, l'ensemble de la décoration des basiliques chrétiennes fut conçu et exécuté d'après le même système. Ainsi, nous savons, par le témoignage de saint Jérôme [220], que c'était de *fleurs*, de *feuillages*, de *lys*, de *pampres de vignes*, que le prêtre Népotien décorait l'intérieur des basiliques. Nous voyons dans les poèmes de saint Paulin de Nole, de quelle manière il suivait, dans la décoration de sa propre église [221], les instructions données à ce sujet dans une précieuse lettre de saint Nil [222] ; c'est toujours à

des images pareilles de *fleurs*, de *pampres*, de *couronnes*; c'est toujours à la présence des mêmes animaux symboliques, la *colombe*, l'*agneau*, le *cerf*, que se reconnaît l'esprit qui présidait à la décoration des premières églises chrétiennes. en était de même des sujets de peintures proprement historiques qui se représentaient sur les murs intérieurs des basiliques. Nous apprenons indirectement de saint Augustin que le sujet d'*Adam* et *Ève* était un des plus fréquemment employés de son temps [223]; ce que nous lisons dans saint Grégoire de Nysse, au sujet d'une de ces peintures d'église, relative au *sacrifice d'Abraham, qu'il avait vue*, dit-il, *souvent reproduite*, et toujours *d'une manière si pathétique, qu'il ne pouvait contempler ce spectacle sans verser des larmes* [224], montre bien que l'art chrétien qui s'exerçait à de pareils travaux, s'était relevé de la faiblesse et de l'imperfection de ses premières productions, en même temps qu'il était sorti de l'obscurité des catacombes. Mais ce qui résulte surtout de ces deux exemples, c'est que la Bible était restée la source poétique où les peintres de cet âge puisaient, comme ceux des catacombes, des inspirations et des sujets; la connaissance que nous devons à saint Paulin de Nole, des figures de l'Ancien-Testament qu'il avait fait peindre sur

tous les murs de la basilique de Saint-Félix érigée par lui-même [225], suffirait pour nous apprendre que sous ce rapport, de même que sous celui de la décoration, la peinture des basiliques ressemblait encore à celle des cimetières, et ne s'en distinguait que par le talent.

Les images de martyre n'avaient cependant pas été tout-à-fait étrangères au premier âge de l'Église ; ce fut même quand la victoire du christianisme ne rencontrait plus d'obstacles ni dans la société ni dans le pouvoir, que ces sortes d'images commencèrent à se produire sur ses monuments. Nous voyons saint Grégoire de Nysse célébrer, dans un de ses discours, le *martyre de saint Théodore* peint sur les murs d'une église qui lui était dédiée [226]. L'éloquence de saint Basile recommande aux artistes chrétiens du même âge le *martyre de saint Barlaam*, comme un sujet digne de leurs talents, comme un ornement digne aussi de son église [227], à la vérité, sans que nous sachions si cet appel ou ce vœu de l'orateur sacré a eu son effet. C'est tout au plus ce que l'on peut inférer, mais seulement encore par conjecture, de l'*Homélie* de saint Éphrem *sur les quarante Martyrs* [228]; il y avait là, sans doute, une riche et ample matière pour les talents des artistes, surtout au sein de ces populations ardentes de l'Orient, qui portaient, jusque dans le christianisme, l'exal-

tation de leurs dévoûments, et, s'il est permis de dire, l'emportement de leurs passions. Mais la peinture du *martyre de sainte Euphémie*, dont il est parlé dans les actes du second concile de Nicée [229], avait été bien réellement exécutée, ainsi que celle de ce *couple de martyrs*, qui ornait, au témoignage de saint Paulin de Nole [230], une des chapelles de son église; à défaut de peintures semblables qui décorèrent des temples chrétiens d'Imola et de Rome, en l'honneur de *saint Cassien* et de *saint Hippolyte*, il nous reste des *hymnes* de Prudence, qui contiennent le panégyrique du saint et la description du tableau [231]. Toutefois, ce petit nombre de faits, fournis par l'histoire ecclésiastique, d'accord avec l'absence totale des monuments, prouve qu'aux époques où la foi comptait le plus de prosélytes et de martyrs, elle produisait le moins d'images de ce genre; les catacombes de Rome, creusées ou décorées aux époques de martyre, sans aucun trait de martyre, demeurent un monument aussi précieux qu'authentique du génie de la primitive Église.

Plus tard, les représentations de martyres se produisirent et se multiplièrent au point de couvrir les murs entiers des basiliques, et de ne laisser presque plus de place à d'autres images [232]. Mais cette fâcheuse révolution du goût s'opéra vers le xe siècle, c'est-à-dire à l'époque de la

plus effroyable barbarie où l'esprit humain se soit sans doute jamais trouvé réduit. Alors, au sein d'une corruption universelle, le christianisme lui-même subissait, dans les objets employés à son usage, le sort commun de toutes les choses humaines. Il s'altérait, sinon dans son principe, resté pur et incorruptible, du moins dans les éléments matériels de son culte. Il admettait, pour ornements de ses temples, des images en rapport avec le goût d'un siècle que les contemporains eux-mêmes ont trop justement qualifié en l'appelant un *siècle de fer;* et, à une époque où, depuis si long-temps triomphant et respecté, le christianisme ne comptait plus de martyrs, il se plaisait à en renouveler partout les souvenirs, à en reproduire de tous côtés les images. C'est sous l'influence de ces idées qu'eut lieu, quelques siècles plus tard, la renaissance de l'art; c'est à cette source que le génie moderne, purgé, comme la religion elle-même, de la rouille des temps de barbarie, puisa une foule d'inspirations heureuses et de compositions sublimes. Mais en fouillant de toutes parts dans les catacombes pour y retrouver la mémoire des martyrs, pour y recueillir, dans le berceau de l'Église, les monuments de ses persécutions et de ses épreuves, on ne rencontra partout que des images d'une joie et d'une charité célestes. Les ossements des martyrs étaient

tout ce qui restait de ces héros de la foi, dans leurs sépulcres mêmes; des vases ou des fragments de verre, des instruments de leur profession ou des symboles de leur croyance, étaient les seuls monuments qu'ils y eussent laissés de leur vie ou de leur mort; des images de chrétiens en adoration, priant pour leurs bourreaux autant que pour eux-mêmes, étaient les seuls traits où l'on pût soupçonner la persécution; d'autres figures de chrétiens, avec une *couronne*, étaient les seules images où l'on pût reconnaître le martyre; et à n'envisager que les catacombes ainsi décorées, on eût pu croire que le paganisme n'y avait point fait de victimes, puisque le christianisme n'y retraçait point de supplices.

L'imitation ne put donc devoir qu'à elle-même des inspirations et des modèles, quand elle entreprit, au XVIe siècle, de ressusciter l'ère des martyrs. L'art moderne se trouva réduit aux seules ressources de l'imagination, quand il eut à représenter tant de tortures et de morts affreuses, dont il ne découvrait aucune trace, aucun indice, dans les catacombes; tout en rendant justice au mérite de ses travaux, peut-être sera-t-on d'avis qu'il abusa plus d'une fois de la faculté de tout créer et de tout peindre, en inventant, tant de siècles après la victoire du christianisme, tant d'images violentes qu'il avait lui-même

écartées de son berceau; peut-être est-il permis de dire qu'une suite de peintures, telles que celles qui décorent dans tout son pourtour l'église de Saint-Étienne-le-Rond, remplie de tous les traits de barbarie que peut imaginer la rage des bourreaux et supporter la constance des martyrs, honore encore moins la croyance qui inspire de pareilles images, ou qui résiste à de pareilles épreuves, que ces peintures des catacombes, généralement si pures, si aimables dans leur objet et dans leur intention, où il semble que l'Évangile ne dût jamais rencontrer d'ennemis et d'adversaires, quand il s'y montre si indulgent et si humain; où le martyre ne se reconnaît qu'à la prière; où le christianisme enfin ne se révèle que par des symboles de paix, d'innocence et de charité.

CHAPITRE IV.

MONUMENTS SCULPTÉS, SARCOPHAGES ET PIERRES SÉPULCRALES.

Après les peintures qui décorent, en tout ou en partie, la voûte et les parois des chambres sépulcrales creusées dans les catacombes, ce qui attire en second lieu l'attention de l'observateur chrétien, ce sont les cercueils et les pierres tumulaires, les uns ornés de bas-reliefs, les autres chargés de symboles et d'inscriptions, qui forment une portion si considérable et si précieuse du matériel de l'antiquité chrétienne. C'est cette classe d'objets que je me propose de faire connaître, avec autant de détail que le comportent le plan et la nature de ce travail, en commençant par les sarcophages.

Si l'examen des peintures chrétiennes des catacombes nous a prouvé que la disposition générale de ces peintures, et un assez grand nombre

de leurs motifs, avaient été puisées dans les traditions antiques, la même observation s'applique aux sarcophages ornés de sculptures, où les chrétiens, à l'exemple des Romains de cet âge, déposaient les restes de leurs frères; dans les circonstances où se trouvaient à la fois l'Empire et l'Église, il est évident qu'il n'en pouvait être autrement. Il y avait même, pour qu'il en fût ainsi, un motif de plus, dans la facilité d'un emprunt matériel des monuments profanes, qui n'avait pu avoir lieu pour les peintures, et qui s'offrait de lui-même pour les sarcophages. C'est, effectivement, une notion qui résulte d'une foule d'exemples, appartenant à toutes les époques du christianisme et sur presque tous les points de son domaine, que l'usage qui se fit des sarcophages et des urnes cinéraires antiques, dans presque tous les besoins du culte, mais principalement pour les sépultures chrétiennes. Sans sortir de Rome, où ces exemples, plus nombreux que partout ailleurs, sont aussi plus significatifs, comme produits dans le siége même de l'unité catholique, on y trouve des sarcophages, des urnes et jusqu'à des autels ou cippes funéraires, employés dans les églises et dans les sacristies, en guise de *fonds baptismaux*, de *bénitiers*, de *vases à laver les mains*, de *troncs pour les aumônes;* si la plupart des vieilles basiliques de Rome n'avaient

pas perdu, sous leur forme actuelle, presque tous les éléments de leur ancienne décoration, on y retrouverait encore aujourd'hui, employés de cette manière, une foule de monuments antiques, et principalement d'urnes et de sarcophages, qui n'en ont disparu qu'à partir des temps de la renaissance.

La seule église d'*Aracœli*, sur le Capitole, renfermait tout un musée de cette sorte de monuments appropriés à l'usage des sépultures chrétiennes de différents âges; on sait que ces monuments, vus encore au XVIe siècle et décrits par Fabricius, ont péri, pour la plupart, lors de la dernière restauration de cette église, sous le pontificat de Clément VIII [233]. Il suffit d'avoir parcouru les recueils des antiquaires de cet âge, tels que celui de Boissard [234], pour savoir que le plus grand nombre des urnes cinéraires qui s'y trouvent gravées, sont citées comme existant alors dans des églises de Rome, où le christianisme primitif les avait employées à son usage, et d'où les a bannies plus tard le zèle scientifique, trop souvent ligué avec le préjugé religieux contre ces précieux restes de l'antiquité profane. Aujourd'hui, ces monuments se rencontrent épars dans les musées publics ou privés de Rome et de toute l'Europe : témoins, pour n'en pas citer d'autres exemples, deux de ces

urnes cinéraires, du Musée Britannique, à Londres [235], qui se voyaient encore au XVIe siècle, l'une dans l'église de Saint-Apollinaire, l'autre dans la basilique de Saint-Sébastien, à l'époque où elles figuraient dans les recueils de Gruter et de Boissard [236]. Mais, malgré ces ravages du temps et ceux de la science; malgré les changements que la main des hommes a pu opérer à cet égard dans la décoration des églises de Rome, il y reste encore assez d'urnes et de sarcophages antiques pour nous apprendre de quelle manière les premiers fidèles employèrent à leur propre usage ces sortes de monuments profanes; je n'aurai besoin, pour mettre ce fait dans toute son évidence, que d'un petit nombre d'exemples, choisis entre les plus remarquables, tels que j'ai pu les observer de mes propres yeux.

Il existe à Sainte-Marie de l'Aventin, au prieuré de Malte, un beau sarcophage de marbre blanc, que notre P. Montfaucon y avait remarqué à l'époque de son voyage d'Italie [237], et qui lui fournit l'occasion d'exprimer quelques doutes sur l'antiquité de ce monument, à cause des figures et des symboles profanes dont il jugeait l'explication difficile, et dont, en tout cas, la présence lui semblait peu d'accord avec la sépulture d'un évêque chrétien. Mais c'était évidemment une légère distraction de cet habile homme, qui

avait pu rencontrer, à Rome et ailleurs, une foule de monuments semblables, lesquels ne sont pas moins indubitablement antiques, pour être difficiles à expliquer, ni moins certainement employés à une sépulture chrétienne, pour être antiques. Sans sortir de notre pays, où il existait tant de ces monuments qui, dès le XIIIe siècle, avaient attiré l'attention du Dante [238], le P. Montfaucon eût pu se rappeler le grand sarcophage, en marbre de Paros, dont il est parlé dans saint Grégoire de Tours [239], et qui se trouvait dans le souterrain de l'église de Saint-Cassius, à Tours. Il n'est guère possible, d'ailleurs, qu'un antiquaire aussi versé que lui dans la connaissance des monuments français de tout âge, n'eût pas eu l'occasion de voir de ses propres yeux les beaux sarcophages employés à la sépulture d'autant d'évêques de Marseille, sarcophages qui existaient encore, avant 1789, dans l'église souterraine de Saint-Victor, et qui sont devenus, de nos jours, les profanes ornements du musée de Marseille [240].

Mais, revenons au monument qui avait suggéré au P. Montfaucon les réflexions que j'ai relevées : un autre savant bénédictin, D. Mabillon, avait été mieux inspiré, lorsqu'au sujet du sarcophage affecté à un usage pareil dans la célèbre basilique de Saint-Laurent-*hors-des-murs*;

il avait fait cette observation, que *les chrétiens du premier âge eurent fréquemment recours au même moyen pour la sépulture de leurs frères* [241]. Le monument dont il s'agit ici, est le superbe sarcophage représentant un *mariage romain*, qui servit de cercueil au cardinal Guglielmo Fieschi, neveu du pape Alexandre IV, et qui se voit encore aujourd'hui à la même place, dans cette même basilique chrétienne [242]. Rien n'est assurément plus célèbre, en fait de sépulture chrétienne, que le magnifique sarcophage de porphyre, qui servit de cercueil à Sainte-Hélène, mère de Constantin, puis au pape Anastase IV, qui la fit transporter à Saint-Jean-de-Latran pour cet usage; c'est un fait reconnu par tous les antiquaires, que cette urne de porphyre, avec les bas-reliefs représentant un *combat* dont elle est ornée, est un monument de travail antique et profane [243]. Un des exemples les plus curieux que je puisse citer de cette pratique usitée à presque toutes les époques du christianisme, est celui d'un sarcophage, avec des figures de *satyres nuds* et d'autres personnages tout aussi profanes, placé dans la chapelle de l'illustre famille Savelli, de l'église d'*Aracœli*, sur le Capitole, et renfermant les restes du noble Luca Savelli, père du pape Honorius IV [244]. Il peut paraître assez singulier que ces sortes de *sujets bachiques*, si com-

muns sur les sarcophages antiques, comme ils l'avaient été sur les vases peints, n'aient causé presqu'aucun ombrage à la simplicité de nos premiers chrétiens, lorsqu'ils se servirent de ces monuments pour leurs propres sépultures. On en eut, dans ces derniers temps, un exemple bien remarquable, quand on fouilla dans les cryptes du Vatican, pour y asseoir les fondations de la nouvelle sacristie de Saint-Pierre, sous le pontificat de Pie VI. On y trouva un sarcophage, avec des bas-reliefs représentant une *scène de bacchanales*, et avec une inscription chrétienne, qui constatait que cette urne, de travail antique, avait été employée à la sépulture de deux personnages chrétiens, dont les squelettes y étaient renfermés [245].

Mais jamais peut-être le contraste que je viens de signaler, entre cette espèce de sujets profanes et une sépulture chrétienne, n'a dû paraître plus frappant que sur un sarcophage trouvé dans le *cimetière de Sainte-Agnès*, et représentant un *Bacchus* entouré de *petits Amours nuds* et de *génies des saisons*, dont l'inscription nous apprend qu'il servit à recevoir la dépouille mortelle d'une jeune *vierge chrétienne*, nommée *Aur. Agapetilla*, et qualifiée *servante de Dieu* (*ancilla Dei* [246]). Il serait trop long d'indiquer tous les sarcophages antiques, connus pour avoir été employés au même usage, dans les églises de Rome; hors

de Rome, les exemples en seraient si nombreux, particulièrement en France, qu'il serait impossible et superflu de les citer tous. Je rappellerai seulement que c'est dans le sarcophage d'un jeune Romain, *Tib. Jul. Valérianus*, que furent recueillis les restes du martyr saint Andéol [247]. Deux beaux sarcophages, sur l'un desquels est représentée la *forge de Vulcain*, sujet rare et curieux, renfermèrent jusqu'au IVe siècle, les ossements d'un autre martyr, saint Victor, et ceux de saint Mauron, évêque de Marseille [248]. C'est aussi dans un sarcophage antique, orné de figures de *personnages romains*, que fut déposé le corps de saint Honorat, évêque d'Arles [249]; et qui ne sait que c'est un sarcophage romain, représentant l'*enlèvement de Proserpine*, qui servit de cercueil à Charlemagne [250]? Mais pour ne pas sortir de Rome et de l'Italie, où ces sortes d'exemples se rencontrent en plus grand nombre, et aussi avec plus d'autorité que dans le reste de la chrétienté, je citerai particulièrement un sarcophage qui se voit dans le couvent des Camaldules, au-dessus de Frascati, et qui, après avoir reçu la dépouille mortelle de quelque guerrier romain, renferma les restes de plusieurs martyrs, dont les noms sont inscrits *sur le bouclier* que soutiennent *deux génies nuds* [251]. On voit encore sous le portique de la basilique de Saint-Paul-

hors-des-murs, un superbe sarcophage représentant la *fable de Marsyas*, qui fut employé au XIe siècle pour la sépulture du célèbre Pierre Leone, *comte de l'Aventin* [252]; à la même époque, où un autre sarcophage, sur le devant duquel est sculpté le sujet de *Phèdre et Hippolyte*, servait de cercueil à la mère de la fameuse comtesse Mathilde; et ce n'est pas là encore la particularité la plus curieuse que présente l'histoire de ce précieux monument de l'art antique. Vasari nous apprend que, resté durant presque tout le cours du moyen âge, encastré dans la façade du dôme de Pise, il devint au XIIIe siècle un sujet d'études assidues pour Nicolas de Pise, et qu'ainsi il servit, entre les mains de ce maître célèbre, à la renaissance de l'art [253]; aujourd'hui, il se trouve parmi tant d'autres monuments du même genre, dans le *Campo Santo* de Pise [254], vaste et admirable musée funéraire, où toute sorte de monuments de l'antiquité profane, grecque, étrusque et romaine, urnes et sarcophages de toute forme, de toute proportion, ont été mis à contribution par des chrétiens de tout âge, de manière à produire, avec l'édifice même qui les renferme, et avec le prodigieux ensemble de peintures qui le décore, un monument certainement unique au monde. Je n'ajouterai plus qu'un dernier trait, appartenant au même pays,

N°7

à la Toscane; c'est que le célèbre baptistère de Florence était jadis environné de sarcophages antiques, employés à la sépulture de nobles Florentins, et placés extérieurement sur les degrés, maintenant enfouis, de ce temple chrétien. Tous ces sarcophages, qui se voyaient encore à cette place, au temps de Bocace [255], en furent enlevés plus tard par le célèbre Arnolfo di Lapo, architecte du dôme de Florence; il en est resté un dans le baptistère même, dont le bas-relief représente une *marchande de couronnes* (*coronaria*), et qui servit encore dans le dernier siècle à recueillir la dépouille mortelle d'un évêque de Florence [256].

Du moment qu'il est établi par tant d'exemples, empruntés en grande partie à Rome et à l'Italie, et appartenant à presque toutes les époques du christianisme, qu'il se fit, parmi les fidèles, un usage à peu près général des urnes et des sarcophages antiques pour la sépulture de leurs frères, on ne doit pas être surpris qu'ils aient donné une disposition semblable aux sculptures qu'ils firent exécuter sur leurs propres monuments. On doit encore moins se scandaliser qu'ils aient adopté plusieurs des figures allégoriques qui avaient été consacrées, sur les sarcophages des anciens, à exprimer certaines intentions funéraires ou symboliques, quand ils eurent,

à leur tour, à rendre les mêmes idées, ou des idées équivalentes. De ce nombre, furent ces petites figures de *génies nuds* et *ailés*, soutenant de leur main, *dans une position inclinée*, qui avait aussi, comme l'on sait, sa signification symbolique, tantôt le *bouclier* avec l'*image du défunt*, tantôt le *cartel* avec l'*inscription*, tels qu'on les voit sur une foule de sarcophages antiques. Ces deux mêmes figures, quelquefois avec le petit manteau grec, nommé *chlamyde*, remplissent précisément le même office sur des sarcophages chrétiens du premier âge, tels que celui de Vérone [257], et celui de saint Ambroise, à Milan, le dernier desquels passe pour avoir été le cercueil de Stilicon [258]. Or, on ne peut s'empêcher de convenir que le type de ces figures chrétiennes n'ait été pris des monuments antiques où elles se montrent si fréquemment; c'est ce qu'a reconnu le docte et judicieux Bottari, dans l'explication de deux beaux sarcophages chrétiens, extraits du *cimetière du Vatican* [259], et d'un troisième, plus remarquable encore, provenant des cimetières de la *voie Appienne* [260], qui tous offrent la même particularité. On ne peut nier, en effet, que les *anges* du christianisme n'aient été figurés sur ses monuments absolument sous les mêmes traits que les *génies* des sarcophages payens; ce point d'archéologie sacrée une fois admis, il ne reste

plus à l'antiquaire chrétien qu'à rattacher à des sources bibliques, comme l'a fait le P. Marangoni [261], la notion des *génies* altérée par l'idolâtrie.

Ce trait d'analogie n'est pas le seul qui dut exciter l'attention des interprètes de l'antiquité chrétienne. Un des plus grands antiquaires des temps modernes, l'illustre Buonarotti, en a signalé plusieurs autres, tous produits par la même cause, par la nécessité de se conformer, dans l'expression d'images symboliques, indifférentes en elles-mêmes, je veux dire innocentes sous le rapport de la croyance religieuses, à des types depuis long-temps admis et consacrés dans la langue imitative, auxquels l'œil, la main et la pensée des peuples étaient accoutumés. C'est ainsi qu'il reconnaît, à la manière dont sont représentés sur les sarcophages chrétiens, dans les mosaïques des églises et dans les miniatures des manuscrits, les *fleuves*, les *fontaines*, les *villes*, les *provinces* personnifiés, l'imitation positive, ou, pour mieux dire, la reproduction servile des types du paganisme [262]; cette énumération pourrait s'accroître bien aisément, même en s'en tenant aux seules représentations que nous offrent les sarcophages chrétiens. On y voit, par exemple, des personnages allégoriques, tels que l'*espérance* et la *charité*, représentés en demi-figure, absolument suivant le costume an-

tique [263]. Sur un de ces sarcophages, qui provient du *cimetière du Vatican*, et qui, par je ne sais quel accident, gît de nos jours abandonné dans un coin des jardins de la villa Médicis, la *tempête* est représentée par une *demi-figure ailée* [264], à peu près comme dans une miniature du *Virgile* du Vatican [265]; et l'*astre d'Hélène* est personnifié, suivant le même système, par un buste de *femme radiée*, porté sur un *croissant*. Mais, pour ne pas trop multiplier ces exemples, je me bornerai à signaler ici en peu de mots quelques-uns des traits les plus significatifs appartenant au même ordre d'idées funéraires, qui prouvent que les emprunts d'images figurées suivirent, chez nos premiers chrétiens, l'emprunt matériel qu'ils firent pour leur usage des urnes et des sarcophages antiques.

Les *génies des saisons*, qui figuraient dans les bas-reliefs des sarcophages et dans les peintures des tombeaux antiques, comme une image allégorique du *cours de la vie humaine*, avaient été adoptés par les fidèles, comme symboles des idées chrétiennes de la *résurrection*, ainsi que le prouve, avec les peintures des catacombes précédemment décrites, l'exemple du sarcophage chrétien publié par Buonarotti [266], mais surtout le célèbre sarcophage du Jun. Bassus, du *cimetière du Vatican*, dont les faces latérales sont décorées de figures de *génies des saisons*, en partie *nus et ailés*,

et représentés avec tous les symboles et les attributs que l'antiquité profane avait affectés à cette classe de personnages d'ordre allégorique [267]. C'est une image du même genre et puisée à la même source que celle du *soleil* et de la *lune*, personnifiés, comme on le voit sur un sarcophage tiré des catacombes [268], et sur une lampe chrétienne [269], où le *Bon Pasteur*, cette personnification symbolique du *Christ*, est représenté avec une couronne d'étoiles sur la tête, ayant de chaque côté les bustes du *soleil*, *à tête radiée*, et de la *lune*, avec le *voile déployé* au-dessus de la tête, qui sont deux traits si manifestement puisés dans les traditions de l'art antique; de pareils exemples me dispensent de citer des monuments d'un âge plus récent, tels que les diptyques d'ivoire ecclésiastiques et les peintures des manuscrits, où de pareilles images, réminiscences trop éloignées de l'antiquité, n'ont plus pour nous la même valeur, bien qu'elles aient la même origine.

Quant à ces images mêmes du *soleil* et de la *lune*, employées sur les monuments funéraires de l'antiquité, on sait qu'elles avaient pour objet de représenter allégoriquement le *cours de la vie humaine*, réduite ainsi à son expression la plus simple; en sorte que les chrétiens, en s'emparant de ce type, n'eurent qu'à l'approprier par l'intention au génie de leur croyance, sans avoir à y

faire aucun changement dans la représentation même. Les *masques* du *soleil* et de la *lune* placés, comme on en a tant d'exemples, aux angles du couvercle des sarcophages antiques, étaient des abréviations de la même image symbolique, ainsi que j'ai déjà eu occasion de le dire [270]; et de là vient aussi sans doute que des *masques* pareils figurent à la même place, sur plusieurs sarcophages chrétiens des catacombes. D'autres fois, on employa à la même intention les *têtes des Dioscures*, dont on sait que la figure en pied décorait les sarcophages et la façade des tombeaux romains; j'en puis citer pour exemple un cercueil chrétien, extrait du *cimetière de Sainte-Priscille*, dont le couvercle est orné d'une *grande tête colossale*, représentant *un des Dioscures* [271], et un autre sarcophage provenant du *cimetière de Sainte-Cyriaque* [272], dont le couvercle, actuellement brisé, portait à chacune de ses extrémités une *grande tête coiffée d'une tiare*, que Bottari a prise pour celle du *soleil*, où il devait plutôt reconnaître un *Dioscure*; mais où l'imitation de l'antique est sensible et positive, dans l'une comme dans l'autre hypothèse. Du reste, que ce soient les *têtes des Dioscures* qui aient été employées ici et ailleurs, en place de *masques du soleil* et de *la lune*, c'est ce qui résulte de l'observation d'un de ces sarcophages, qui se trouve à Florence, et qui est publié dans le re-

cueil de Gori [273]. L'imitation de l'antique et la tradition des idées funéraires attachées à ce symbole se reconnaissent jusque dans l'emploi des *masques scéniques* qui se voient sur le couvercle de quelques sarcophages chrétiens [274], à la même place où ils figurent si souvent sur les sarcophages romains; et l'on sait que le motif qui fit si souvent employer ces sortes de *masques* pour couronnement des tombeaux, dans l'antiquité romaine, tenait à la manière dont les anciens considéraient la vie, *comme une sorte de drame :* idée profane, certainement étrangère au christianisme, dont l'expression figurée ne peut s'être maintenue sur ses monuments, que par l'effet d'une pratique usuelle et d'une routine aveugle, comme il en est de tant d'autres images analogues puisées à la même source.

C'est encore un trait dérivé de la langue figurée du paganisme, que la manière dont le *ciel* est personnifié, aux pieds de la personne du *Christ,* sur plusieurs sarcophages chrétiens [275]. Cette personnification consiste en une *demi-figure d'homme qui tient de ses deux mains un voile déployé au-dessus de sa tête*. Buonarotti, qui ne pouvait manquer d'être frappé de cette image, et qui y voyait l'*eau du firmament* représentée de cette manière allégorique, si familière aux premiers chrétiens, convenait que le type en était emprunté aux mo-

numents payens, où les divinités des eaux se trouvent figurées de la même manière [276]. Il eût été plus exact, plus conforme du moins à l'usage suivi sur le plus grand nombre des monuments qui nous restent, de voir ici une personnification du *ciel*, tel qu'il est représenté, entre autres monuments antiques, d'une signification indubitable et d'un haut mérite, dans un des bas-reliefs de l'*autel d'Auguste*, du Musée du Vatican, que j'ai publié [277] ; mais que l'on adopte l'opinion de Buonarotti ou la mienne, qui ne diffèrent, du reste, qu'en un point assez peu important, on ne pourra s'empêcher de reconnaître, avec ce savant lui-même, que le type en question était un de ces emprunts d'images figurées que le christianisme dut faire à l'art antique, et de plus, suivant moi, une des conséquences inévitables de l'emploi matériel de ces monuments.

Un des exemples les plus curieux, comme les plus positifs, qui se puisse citer encore de cet emploi, fait par le christianisme, de signes consacrés dans la langue figurée de l'antiquité profane, c'est la présence de *deux génies nus* et *ailés*, *jouant avec deux coqs* qu'ils excitent à la lutte : sujet d'un petit bas-relief qui décore, au-dessous d'un *bouclier* renfermant les *portraits en buste* de deux jeunes époux, un beau sarcophage chrétien, extrait du *cimetière de Sainte-Agnès* [278]. Il serait

certainement bien superflu de s'attacher ici à montrer à quelle source avait été puisée cette représentation dont il n'est pas un seul élément qui ne soit notoirement antique. Ces *deux génies*, jouant avec *deux coqs*, ne peuvent être que des *génies* de la *palestre*, tels qu'on les voit en effet représentés sur beaucoup de monuments antiques; rien n'est plus commun, ni plus avéré, en fait d'antiquité figurée, que l'emploi symbolique du *coq*, dans tout ce qui a rapport aux exercices de la *palestre* et du *gymnase*, comme aux jeux et aux combats qui en étaient dérivés. Ce qui ne permet pas non plus de regarder ce type profane, sur un monument chrétien, comme l'effet d'une inadvertance, ou comme une exception unique et sans conséquence; c'est que la même image de *deux génies* avec *deux coqs* s'est rencontrée sur un verre chrétien des catacombes publié par Boldetti [279], sans que, dans ce cas-ci, comme dans celui qui nous occupe, il soit venu à l'esprit de l'interprète de l'antiquité ecclésiastique d'expliquer dans un sens chrétien une image si positivement payenne. A mon avis, cette image, relative aux jeux et aux exercices de la jeunesse grecque et romaine, ne pouvait avoir été placée sous le portrait de deux jeunes époux, morts sans doute à la fleur de leur âge, que par une réminiscence du procédé antique qui faisait servir à

une pareille intention l'image dont il s'agit ; et c'est là un de ces traits les plus sensibles de l'influence qu'exerce sur l'esprit des peuples une habitude longue et invétérée, en dépit de tous les changements de la civilisation et même de la croyance.

D'après les exemples que je viens de citer de l'emprunt de types et de motifs d'imitation fait aux monuments antiques par les premiers chrétiens, on ne sera pas surpris que, dans la composition de leurs propres monuments, leur pensée ne soit restée encore fidèle à certaines traditions du paganisme ; et que, dans l'exécution des sujets puisés aux sources bibliques ou dans l'Évangile, leur main n'ait encore reproduit, par l'effet d'une pratique aveugle, un grand nombre d'éléments de l'art profane, particulièrement de détails de costume, d'ameublement, d'architecture, qui étaient indifférents en eux-mêmes, mais avec lesquels on était familiarisé de si longue main. Ce serait d'ailleurs une recherche fastidieuse pour nos lecteurs, et qui ne pourrait avoir quelque intérêt que pour l'antiquaire, que celle de ces détails de costume qui décèlent, sur les sarcophages chrétiens, l'imitation de modèles antiques. Qu'il nous suffise de signaler ici à leur attention le caractère général de ces monuments du christianisme primitif, en y ajoutant l'indication

sommaire des sujets historiques qui y sont représentés.

Il existe deux classes principales de sarcophages chrétiens ; ceux de la plus grande dimension, dont les quatre côtés sont ornés de bas-reliefs aussi bien que la frise qui les couronne, et ceux d'une moindre proportion, qui n'offrent de sculptures que sur la face antérieure, décorée en partie de ces sortes de cannelures qu'on nomme *strigiles*, d'après leur forme, qui paraît, en effet, empruntée de celle de cet instrument. Sur les sarcophages de la première classe, les sculptures sont quelquefois distribuées en deux étages ; ou bien, elles consistent en un seul rang de figures d'une plus grande proportion : ce sont celles qui offrent généralement le plus de mérite sous le rapport du style, en même temps qu'une exécution plus étudiée. Ces bas-reliefs représentent le plus souvent des sujets de l'*Ancien* et du *Nouveau-Testament* mêlés ensemble, c'est-à-dire placés l'un à côté de l'autre indistinctement, bien que toujours séparés l'un de l'autre par quelque élément architectonique. Généralement, chaque scène ou groupe est isolé par une *colonne* de celle qui précède et de celle qui suit; et cette *colonne torse*, ornée de *pampres*, rappelle l'ordre d'architecture qui obtenait le plus de faveur à cette époque de décadence, et qui se retrouve par un motif d'imitation plus excusa-

ble aux yeux de la tradition religieuse qu'à ceux du goût, dans la composition de plusieurs des tabernacles des églises modernes de Rome. Quelquefois les groupes de figures sont placés sous des *arcades* portées par des colonnes; ou bien, ces arcades, figurant un *portique*, sont sculptées sur le fond du bas-relief. Dans l'un, comme dans l'autre cas, on reconnait, à cette disposition générale, l'imitation positive des grands sarcophages romains, tels que ceux qui représentent les *travaux d'Hercule*, et qui abondent à la dernière époque de l'antiquité. Quant au défaut d'unité qu'offrent cette suite de sculptures, où des traits de l'*Évangile* alternent avec ceux de la *Bible*, c'est aussi une circonstance qui se retrouve sur des sarcophages antiques de de la même époque; ainsi qu'on peut s'en faire une idée d'après un bas-relief Mattei que j'ai publié moi-même [280]. Les sarcophages à *strigiles* sont d'une composition plus simple et plus régulière. Ils offrent, au milieu de la face antérieure, un sujet composé ordinairement de trois figures, savoir, une *matrone chrétienne entre deux docteurs*, ou le *Christ entre deux apôtres*; et aux deux extrémités une figure d'ordre allégorique, telle que celle du *Bon Pasteur*. Ici encore, l'imitation de l'antique se montre d'une manière sensible dans la disposition générale, dans le nombre et dans la composition des figures, et jusque dans l'intention

qui substitua le *Bon Pasteur*, image chrétienne par excellence, au groupe profane d'*Amour et Psyché*, qui occupe ordinairement la même place sur les sarcophages à *strigiles*, de travail antique, et qui, dans les idées de la civilisation payenne, offrait une image allégorique du bonheur éternel promis aux âmes des héros.

On pourra prendre une idée générale des sarcophages chrétiens du meilleur temps, en jetant les yeux sur un de ces monuments, tiré du *cimetière du Vatican*, qui se trouve aujourd'hui dans la cour de l'église de Sainte-Agnès, à la place Navone (A). Les figures sculptées sur le devant sont distribuées en six compartiments, de chaque côté d'un groupe principal qui occupe le centre. Chacun de ces sujets est placé entre deux *colonnes* ornées de *pampres*, et supportant un entablement d'ordre corinthien. Au milieu, est le personnage du *Christ, jeune* et *imberbe*, assis entre deux de ses disciples ; sous ses pieds, est représenté en demi-figure le *ciel* personnifié, avec un *voile* qu'il tient de ses deux mains déployé au dessus de sa tête. Le divin maître présente un *volume déployé* à l'un des apôtres qui doit être *saint Pierre*, mais qui, du reste, ici non plus que sur aucun autre de ces monuments du même temps, n'est distingué par aucun signe particulier. Des trois sujets sculptés

(A) Voyez planches 7e et 8e.

à la gauche du spectateur, le premier est celui du *Sacrifice d'Abraham* : on y remarquera la *main* sculptée dans la partie supérieure ; c'est celle du *Tout-puissant* qui arrête le bras déjà levé d'Abraham ; et c'est, pour en faire ici l'observation, de cette manière abrégée, avec la seule indication de la *main* qui sort d'un nuage ou qui se montre en haut, qu'est toujours représentée l'intervention de Dieu le père, dans les sculptures chrétiennes aussi bien que dans les peintures des catacombes. A la place correspondante, du côté droit, est figuré le gouverneur de la Judée, *Ponce-Pilate,* assis sur son *tribunal*, et prêt à se laver les mains, au moment de rendre la sentence inique ; c'est ici l'expression figurée du texte sacré, rendue dans le costume romain ; tout, dans la pensée, comme dans l'exécution, s'y trouve conforme à l'usage antique, de se laver les mains pour se purifier du sang innocent, aussi bien qu'à la pratique juive. *Huit apôtres,* distribués deux à deux, dans les deux compartiments intermédiaires, de chaque côté du personnage du *Christ*, remplissent le champ du bas-relief ; et ces figures d'apôtres n'offrent du reste, dans la physionomie et le costume, rien qui les distingue des personnages romains sculptés sur tant de sarcophages antiques.

Les deux petits côtés ou faces latérales de notre sarcophage, offrent plus d'intérêt par la représentation et par les détails accessoires qui l'accom-

pagnent. Sur l'un de ces bas-reliefs, est représentée la *faute de saint Pierre*, reniant son divin maître; le *coq*, érigé sur une colonne ionique, sert ici d'emblême du sujet, et pour ainsi dire d'indice accusateur, comme dans le texte sacré. Le second des bas-reliefs offre deux scènes sans aucun rapport l'une avec l'autre; c'est, en premier lieu, le *législateur des Juifs*, sous les traits d'un *homme jeune* et *imberbe*, touchant de sa *baguette* le rocher d'Horeb d'où il fait jaillir une source abondante, et devant lui, *deux jeunes Hébreux*, dont l'un, agenouillé, se désaltère à cette source, et l'autre, debout, emporte l'eau qu'il vient de recueillir dans un vase de la forme allongée des amphores. La seconde scène offre la *femme guérie du flux de sang*, à genoux aux pieds du *Sauveur*; sujet qui eut une grande célébrité dès les premiers siècles de l'Église, et dont la représentation sculptée sur plus d'un de ces sarcophages chrétiens, aurait pu servir aux Pères du second concile de Nicée d'argument contre les hérétiques ennemis des images, bien mieux encore que la statue érigée, au témoignage d'Eusèbe, dans la ville de Panéas[281], dont il serait aujourd'hui bien difficile de soutenir la légende. Quant à l'intention qui porta l'artiste chrétien à réunir dans une même composition ce trait de la vie du *Sauveur* et celui de la mission de *Moïse*, c'est ce qu'il

serait bien superflu de rechercher, attendu qu'on ne pourrait découvrir cette intention que par de simples conjectures. Mais ce qui offre ici tout l'intérêt joint à toute la certitude possible, ce sont les fabriques sculptées des deux côtés sur le fond du bas-relief. Ces fabriques représentent, à n'en pas douter, des édifices chrétiens consacrés au culte, tels qu'il fut permis aux fidèles d'en ériger, seulement à partir des temps de Constantin. On y reconnait, à sa forme de carré long, surmontée d'un toit à deux versants, avec une fenêtre dans le fronton de la façade, et d'autres fenêtres, tantôt cintrées et tantôt oblongues et carrées, ouvertes sur les murs latéraux, la *basilique* primitive, déjà pourvue de l'*abside* qui la termine à son extrémité. On y reconnaît aussi, dans l'édifice presque contigu, de forme circulaire, terminé en coupole et surmonté du monogramme du Christ, le *baptistère* du premier âge, tel qu'on avait coutume de l'ériger, attenant à la basilique, et non pas dans l'enceinte même de la basilique. Les portes de ces édifices chrétiens sont ornées de tentures relevées de chaque côté ; c'est encore un trait d'archéologie chrétienne, que nous connaissons par une foule de témoignages de l'histoire ecclésiastique, et dont l'imitation est intéressante à retrouver sur notre sarcophage. On sait que ces sortes de tapisseries, ou *voiles* (*vela*), se faisaient d'étoffes à fond

d'or, avec des *sujets peints* ou *brodés*, tels que ceux dont parle saint Paulin de Nole[281]; il existe encore dans plusieurs des anciennes églises de Rome, notamment à *Saint-Clément*, à *Sainte-Marie in Cosmedin* et à *Saint-Georges in Velabro*, des vestiges des anneaux de fer qui servaient à attacher ces *tentures*. Mais nulle part cet élément de la décoration des églises chrétiennes du premier âge ne s'était montré d'une manière plus sensible que sur nos bas-reliefs ; et il y a lieu d'être surpris que cette représentation des *basiliques* et des *baptistères*, d'une époque qui doit être à peu près contemporaine de Constantin, n'ait pas été mise à profit par les antiquaires qui se sont occupés de cette partie de l'histoire de l'art chrétien.

Il manquerait un trait essentiel à l'idée générale que j'ai voulu donner des sarcophages chrétiens de la plus grande dimension et de la meilleure époque, si je ne disais un mot de ceux de ces monuments qui offrent, outre la suite d'histoires sacrées qui occupe le corps même du sarcophage, une frise pareillement ornée de sculptures, qui en forme le couronnement. Cette partie du sarcophage, ordinairement rapportée, offre généralement au milieu la *tablette carrée*, destinée à recevoir l'épitaphe, quelquefois le *médaillon* avec le *portrait en buste* du personnage défunt ; et généralement aussi, la tablette, comme le mé-

daillon, est soutenue de chaque côté par une *figure ailée*, tantôt *nue* et tantôt *vêtue*, où l'interprète de l'antiquité chrétienne n'éprouve aucune difficulté à reconnaître des *anges gardiens*, tout en y trouvant une réminiscence positive des *génies* antiques. On pourra s'en former une idée, d'après un fragment de frise appartenant à l'un des plus beaux sarcophages chrétiens qui nous fussent restés, s'il nous fût parvenu dans son entier (A); la partie qui subsiste, présente, à gauche de la *tablette* qui manque et que soutenait de ce côté un *ange ailé*, avec un petit manteau rejetté derrière lui pour tout vêtement, le sujet de l'*Adoration des Mages*, qui est un de ceux qui se reproduisent le plus fréquemment à cette place, sur les grands sarcophages chrétiens.

Les *trois mages* sont coiffés de la *tiare phrygienne*, qui était le principal élément du costume asiatique; ils portent dans leurs mains des présents consistant en *vases*, *fleurs*, *oiseaux*, *couronnes*, qui avaient une valeur symbolique facile à justifier par des textes sacrés ou par les usages de l'Orient. L'objet principal de la représentation est l'*étable*, telle qu'elle est nommée dans le texte grec de saint Luc. Le *divin enfant* est serré dans ses langes, tel aussi que nous le représente le même évangéliste; et sa *crêche*, qui a la forme d'un

(A) Voyez planche 5e.

grand panier d'osier, est entourée de deux animaux, le *bœuf* et l'*âne*, objets de tant de discussions entre les critiques, mais dont la présence habituelle sur nos sarcophages réduit au néant toute controverse. Derrière l'*Enfant-Dieu*, le groupe de la *Vierge* et de *saint Joseph* est ce qui mérite le plus de fixer l'attention, principalement sous le rapport de l'art. *Saint Joseph*, *chauve* et *barbu*, a le costume qui convient aux voyageurs, avec le *pedum* ou *bâton recourbé*, qui était aussi le bâton des *voyageurs*, et qu'il porte à la main ; c'est donc la circonstance du *voyage à Bethléem* que l'artiste chrétien a voulu exprimer ici, plutôt que la profession de *charpentier* [283], qu'exerçait *saint Joseph*, et dont il ne porte aucun attribut. La *Vierge* est vêtue d'une tunique longue à manches étroites, par dessus laquelle est passé un manteau qui l'enveloppe toute entière et lui couvre aussi la tête : c'est le costume qu'on lui voit sur le célèbre verre peint du musée Vettori, un des plus précieux monuments de l'antiquité ecclésiastique [284] ; et c'est certainement d'après ce modèle que s'est constituée la tradition hiératique du costume de la *Vierge*. Elle est *assise*, avec la main gauche appuyée sur une espèce de tertre ou de rocher qui lui sert de siége, dans une attitude qui semble indiquer, sinon la fatigue qui succède à l'enfantement et dont elle n'avait

pu être atteinte, du moins celle qui résultait du voyage. Mais, d'ailleurs, je ne puis m'empêcher de signaler dans cette figure dont la composition est pleine d'intelligence et de grâce, et donc l'exécution ne manque pas de mérite, une réminiscence sensible de l'antiquité, une analogie frappante avec le type adopté pour les figures de *Pénélope*, tel que nous le connaissons, entre autres monuments qui nous en restent, par une belle statue grecque du Vatican, que j'ai moi-même publiée [285].

Les sujets sculptés sur le corps des grands sarcophages, tant ceux qui sont empruntés à la Bible, que ceux qui ont rapport aux miracles de l'Évangile, sont généralement les mêmes, et composés à peu-près de la même manière, que sur les peintures des catacombes. Je n'aurais donc aucune observation nouvelle à présenter à cet égard, puisque les remarques de détail, portant sur une foule de particularités de costume, où se reconnait plus ou moins sensiblement l'imitation d'un modèle antique, n'entrent pas dans le plan de notre travail. Il existe pourtant dans les sculptures des sarcophages, quelques sujets qui ne se trouvent pas dans les peintures, et qui méritent d'être indiqués. Telle est la *Vision d'Ézéchiel*, représentée sur deux sarcophages [286]; tel est aussi le *Sacrifice d'Abel et Caïn*, figuré pareillement sur deux de ces monuments, avec

cette particularité, qui serait très remarquable si elle était bien avérée, que l'on y voit le *Père Éternel*, *barbu*, et *vêtu* en *philosophe*, recevant, *assis* sur un *siége*, les dons qui lui sont offerts [287]. Mais j'avoue que je doute encore de la réalité de cette apparition, contraire à tout ce que l'on connait de monuments chrétiens du premier âge, où l'intervention du *Père Éternel* n'est jamais indiquée que de cette manière abrégée et symbolique, propre à l'antiquité, par l'image d'une *main*, comme je l'ai remarqué plus haut; dans le cas particulier dont il s'agit, j'aimerais mieux voir dans cette figure de *vieillard assis*, *Adam*, recevant les dons de ses deux enfants, pour les offrir à *Dieu*, que *Dieu* lui-même, sous cette forme et dans ce costume. Je signalerai encore à l'attention de mes lecteurs, un sarcophage représentant le *Passage de la mer Rouge*, et la *Marche des Hébreux vers la terre promise* : sujet riche en figures, et d'une composition remarquable [288], dont il existe, au moins à ma connaissance, une répétition sur un sarcophage d'Arles en Provence [289].

Une classe bien plus nombreuse encore de monuments funéraires que nous ont procurés les catacombes de Rome, ce sont les *pierres sépulcrales*, ornées d'inscriptions et de symboles, et appartenant généralement à des chrétiens de la

dernière classe du peuple. Le peu d'intérêt qu'offrent sous le rapport de l'art ou de la langue ces sortes de monuments, du travail le plus vulgaire, quelquefois même d'une exécution grossière ou tout-à-fait barbare, est bien compensé par le genre de mérite qui les recommande au sentiment religieux ; car plusieurs de ces pierres, si viles en apparence, où la langue et l'orthographe sont presque toujours viciées, et où l'inhabileté de l'ouvrier se montre à l'égal de l'impéritie de l'écrivain, nous font connaître des chrétiens qui périrent victimes de la persécution ; toutes appartiennent aux membres de cette Église primitive, si cruellement éprouvée dans sa foi, et si glorieuse dans son adversité, qui comptait alors presque autant de martyrs que de prosélytes. Il n'est donc aucun de ces noms, si obscurs, même dans leur temps, et si inconnus dans le nôtre, qui n'ait droit au respect des chrétiens de tout âge ; cet immense catalogue de noms chrétiens qui se lisent sur les inscriptions des catacombes, nous offre en effet le tableau de la société chrétienne de Rome, à l'époque où le christianisme n'avait d'asyle sur la terre que dans les cimetières, et où il ne comptait réellement que des fidèles parmi ses membres, et presque que des martyrs parmi ses disciples.

D'ailleurs, ces inscriptions, tout aussi peu im-

portantes qu'elles puissent paraître sous le rapport archéologique, offrent cependant une foule de particularités, de locutions, de formules, qui sont pour nous autant d'expressions naïves et fidèles de l'esprit qui régnait parmi les chrétiens de cet âge, autant de traits de mœurs qu'on chercherait vainement dans les textes historiques ou dans les écrits des Pères et des docteurs de l'Église. C'est le peuple qui s'exprime ici par sa propre bouche et qui se représente de sa propre main, avec ses fautes de langage et de dessin, mais avec toutes ses vertus, comme avec toutes ses croyances, avec sa charité, sa foi, son espérance; ce sont ses sentimens de piété envers le prochain, d'amour pour Dieu; c'est sa confiance dans la paix du Seigneur et dans la rémunération des âmes; c'est cette joie du cœur et cette sérénité de l'esprit qui se manifestent ici, comme dans les peintures des catacombes, d'une manière incorrecte et grossière sans doute, mais intéressante encore dans sa simplicité même, sans que jamais une parole d'imprécation, une expression de haine et de vengeance se montre sur ces monuments populaires; sans que du cœur de tant d'opprimés et de la conscience de tant de martyrs il sorte un seul cri de détresse, un seul anathème contre les bourreaux et les impies. Dans quel livre dicté par le génie ou le savoir, trou-

verait-on un fait aussi éloquent que cette immense collection d'épitaphes d'hommes du peuple, si soumis dans l'adversité et si résignés dans le martyre, si humbles devant Dieu et si humains pour leurs semblables?

Ajoutons que les pierres tumulaires des catacombes se recommandent encore aux yeux de l'antiquaire et du philosophe chrétien par un assez grand nombre de traits du langage symbolique et figuré de l'antiquité, que le christianisme s'était appropriés en en changeant l'intention primitive, pour l'amener à un sens chrétien, et qui offrent ainsi un double motif d'intérêt, par les rapprochements qu'ils fournissent entre deux systèmes de civilisation et de croyance si différents l'un de l'autre. Je ne parlerai pas ici des *formules funéraires*, dont l'explication traitée sous le point de vue qui vient d'être indiqué, exigerait des détails philologiques étrangers à l'objet de ce travail. Je me bornerai à dire quelques mots des *symboles*, gravés ou sculptés sur les pierres sépulcrales des catacombes, et qui offrent pour la plupart autant de réminiscences ou d'emprunts faits à l'antiquité profane, toujours avec une signification chrétienne.

Il n'est sans doute personne, tant soit peu versé dans l'intelligence des monuments écrits ou figurés

du christianisme, qui ne sache quel fréquent et heureux usage il fit du langage symbolique à toutes les époques de son histoire, mais surtout dans les temps et dans les lieux les plus voisins de son berceau. Née dans l'Orient, au sein du judaïsme, qui avait puisé lui-même dans la civilisation asiatique la connaissance pratique de tant de signes hiéroglyphiques, la foi des chrétiens ne s'exprima d'abord que dans cette langue conventionnelle, la seule qui fût véritablement familière aux peuples de ces contrées, au point qu'on peut dire qu'elle fut, de toute antiquité, la langue universelle de l'Orient. Si pour nous même, qui lisons aujourd'hui l'Ancien-Testament comme une œuvre morte, le langage des prophètes, étincelant d'images mystiques et d'énigmes sacrées, nous semble un écho retentissant du génie symbolique de l'Orient, on sent quelle influence exerçaient encore au sein de la famille du Christ tant de traditions vivantes, tant d'images présentes à tous les yeux; et combien, à l'exemple de leur divin maître qui, de l'aveu des évangélistes, *ne parlait que par paraboles*, les fidèles de cet âge, devaient s'étudier à rendre ou à cacher leurs idées sous le voile d'allégories, dont le sens mystique ne fût connu que des adeptes, et dont la forme sensible pût tromper des adversaires. N'avons-nous pas dans l'*Apocalypse* de

saint Jean, un de ces monuments du christianisme primitif, tout empreint du génie symbolique de l'Orient, dont l'archéologie seule pourrait prétendre à interpréter la forme extérieure, à l'aide des rapprochements fournis par la science de l'antiquité asiatique? Et plus tard, n'avons-nous pas dans les nombreux monuments, produits sous l'influence des sectes gnostiques, autant de preuves de ce mélange profane des symboles de l'Orient avec ceux du christianisme, mélange devenu une source d'erreurs par l'abus qu'en fit l'hérésie, après avoir été dans son emploi légitime, un moyen de salut pour l'Église naissante? Mais pour ne pas nous écarter de notre sujet, contentons-nous d'observer que les signes symboliques empruntés à l'antiquité par les premiers chrétiens, avaient pour eux le double mérite d'exprimer des idées chrétiennes et de rappeler des images antiques, de manière à leur servir entre eux de moyen de reconnaissance, en même temps que de sauve-garde contre les ennemis de leur croyance. C'est en effet ce qui résulte du célèbre passage de saint Clément d'Alexandrie [29°], où sont indiqués les *symboles* dont les chrétiens devaient faire usage pour leurs *cachets*, et qui, en partie empruntés à des payens, de l'aveu de saint Clément lui-même, et tous réellement employés dans l'antiquité, n'étaient que la moin-

dre partie de ces emprunts archéologiques, qui constituaient une des nécessités aussi bien qu'une des ressources de la primitive Église.

Les *symboles* dont il s'agit sont la *colombe*, le *poisson*, le *navire*, la *lyre*, l'*ancre*, ces deux derniers cités précisément par saint Clément, comme ayant servi à Polycrate et à Séleucus, comme types de leurs anneaux. Or, il existe bien d'autres *symboles* encore qui offrent ce double caractère d'une origine antique et d'un emploi chrétien. Il suffit d'avoir considéré les peintures et les autres ornements des catacombes de Rome, y compris les pierres sépulcrales et les lampes qu'on y a recueillies, pour être convaincu que le génie symbolique de l'Orient subit de bonne heure, au sein du christianisme, toute une transformation nouvelle; et de là vint qu'à mesure que la société chrétienne, sortie victorieuse de l'obscurité des catacombes, s'affermit, en se répandant sur la terre, la langue des symboles s'étendit partout avec celle de l'Évangile, au point de couvrir les murs entiers des basiliques, des baptistères et de tous les lieux consacrés au culte, de figures symboliques de toute espèce, à l'aide de la peinture, de la mosaïque, de la sculpture et du verre. Telles nous apparaissent encore un assez grand nombre de vieilles églises d'Italie, entre lesquelles je citerai seulement, pour rendre ma pensée plus

sensible par des exemples plus connus, la célèbre basilique de Saint-Ambroise, à Milan, celle de Saint-Michel, à Pavie, et l'église de Saint-Pierre, à Toscanella, près de Rome; et telles s'offriraient à nous la plupart des basiliques construites dans le cours des premiers siècles qui suivirent le triomphe de l'Église, si le temps ou la main des hommes n'en avait détruit ou modifié le caractère primitif et changé toute l'ordonnance, de manière à faire de ces monuments du premier âge du christianisme des édifices tout-à-fait nouveaux, et tous plus ou moins modernes.

Mais, sans nous engager dans les ténèbres de la symbolique du moyen âge, où la barbarie des temps ajoutait encore à la bizarrerie et à l'obscurité des signes [291], contentons-nous de reconnaître, avec les premiers explorateurs des catacombes de Rome, un Bosio, un Arringhi, comme avec les plus savants interprètes de l'antiquité chrétienne, un Buonarotti, un Mamachi, que les premiers chrétiens s'attachèrent à rendre leurs idées les plus abstraites, comme les plus populaires, à l'aide de *symboles*, la plupart dérivés du paganisme [292]. Ce point établi, indiquons brièvement ceux de ces *symboles*, puisés à une source antique, dont il se fit le plus d'usage sur les monuments du christianisme primitif.

Les *animaux réels* ou *chimériques* furent de tout

temps, comme on sait, les principaux caractères de cette langue symbolique de l'Orient; et, à ce titre, on devait s'attendre à les retrouver sur les monuments chrétiens, la plupart avec leur valeur antique admise ou modifiée dans un sens chrétien Tels sont l'*agneau*, le *poisson*, le *cerf*, la *colombe*, le *coq*, le *paon*, le *phénix*, le *cheval*, le *serpent*, qui tous, à l'exception peut-être de l'*agneau*, lequel seul paraît avoir eu, dès le principe, un sens exclusivement chrétien, figurent en effet sur les pierres sépulcrales ou sur les peintures des catacombes, avec une signification analogue à celle qu'ils avaient eue dans l'antiquité. Sans parler ici du *cerf*, de la *colombe*, du *coq*, du *serpent*, sur lesquels je me suis suffisamment expliqué dans un autre travail [293], je dirai que le *poisson* était devenu, dans les premiers siècles de l'Église, une sorte de tessere chrétienne, d'un usage universel, à raison de la circonstance toute fortuite, qui faisait que le mot grec ΧΘΥΣ, *poisson*, offrait, par les cinq lettres dont il se compose, les lettres initiales des mots Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ, qui signifient *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur* [294]. Grâce à cette circonstance, le *nom*, aussi bien que l'*image* du *poisson*, était devenu, je le répète, et cela par un procédé analogue à celui des anciens Égyptiens, une sorte de signe phonétique, propre à exprimer toute une série de

mots consacrés; mais ce qui n'est pas moins bien constaté, c'est que la même image du *poisson* rapportée, il est vrai, à un tout autre ordre d'idées, figurait sur les monuments funéraires de l'antiquité profane. C'est ce qui est plus évident encore pour le *paon* et pour le *phénix*, dont l'invention n'avait pu être puisée qu'aux sources du paganisme, et l'emploi motivé sur les monuments chrétiens, que par des raisons analogues à celles qui l'avaient fait admettre sur les monuments antiques.

Personne n'ignore, en effet que le *paon*, comme oiseau consacré à Junon, devint, à l'époque romaine, le symbole de l'*apothéose des impératrices*, de même que l'*aigle* avait été adopté pour celui de la *consécration des empereurs*. De là l'emploi si fréquent qui se fit sur les monuments romains relatifs à l'apothéose, et particulièrement sur les médailles de *consécration*, de l'*aigle* et du *paon*, tantôt placés au sommet du *bûcher* (*rogus*), tantôt volant, les ailes éployées, emportant au ciel l'*âme* de l'empereur ou de l'impératrice, figurée *en buste*. A ce titre aussi, l'*aigle* et le *paon* formèrent un des éléments les plus habituels de la décoration des tombeaux antiques et des lampes funéraires; et lorsqu'on retrouve le *paon* dans les peintures et sur les pierres sépulcrales des catacombes, il n'est pas possible d'y méconnaître

l'imitation du type antique appropriée à un usage chrétien.

La même certitude est acquise pour l'emploi de l'image du *phénix*, dont l'origine est si notoirement antique et orientale, quelles qu'en aient été la véritable source et la primitive intention, encore aujourd'hui controversées entre les savants. Sans entrer dans une discussion étrangère à l'objet de cet ouvrage, je me bornerai à dire que cette image du *phénix*, à l'époque où elle apparut sur les monuments publics de l'antiquité, notamment sur les monnaies des empereurs, y figura comme un symbole d'*éternité*, de *consécration*, d'*apothéose* ; ce qui résultait de la présence même de l'oiseau merveilleux, et de l'inscription, ÆTERNITAS, CONSECRATIO, dont elle était accompagnée [295] C'est au même titre, pour exprimer l'*immortalité de l'âme*, que le symbole du *phénix* fut placé sur des pierres sépulcrales, telles que celle qui est rapportée par Fabretti [296]; et l'on sent avec quelle facilité un pareil symbole se prêtait aux applications diverses qu'il pouvait recevoir dans le christianisme, pour indiquer la *résurrection des morts*, ou *celle du Christ*. De là les fréquentes allusions à ce mythe, qui se rencontrent dans les écrits des Pères et des docteurs de l'Église [297]; de là aussi l'usage qui s'en fit sur les monuments funéraires du premier âge du christianisme [298], et qui n'était évidemment

qu'une tradition de l'antiquité profane, rapportée à une idée chrétienne; à défaut de ces monuments mêmes, la légende si connue de sainte Cécile, qui aurait fait graver un *phénix* sur la tombe de saint Maxime, pour exprimer la confiance du disciple du Christ en la résurrection [299], prouverait à quel point cette idée était devenue de bonne heure populaire au sein de l'Église.

Le *cheval en repos* ou *en course, seul,* ou avec une *palme*, est encore une de ces images empruntées au langage symbolique de l'antiquité, dont la présence, assez fréquente sur les monuments funéraires du christianisme, atteste, de la manière la plus positive, la source où elle avait été puisée. Entre les nombreux exemples que j'en puis citer, je me contenterai d'indiquer ceux qui me paraissent les plus significatifs. Tel est un vase de verre chrétien, de la forme vulgairement dite *lacrymatoire*, sur lequel se lit la formule chrétiennne : VINCENTI. PIE. ZESES., *Vincentius, Bois, Vis,* accompagnée de la figure de trois *chevaux vainqueurs,* qui remplissent ici le double objet de représenter symboliquement une *victoire à la course*, expression figurée du *cours de la vie humaine,* et de rendre phonétiquement le nom du chrétien VINCENTIUS [300]. L'un et l'autre motifs se retrouvent sur une pierre sépulcrale tirée du *cimetière de Saint-Calixte*, où l'image d'un *che-*

val vainqueur, avec la *palme* sur la tête, sert à orner l'inscription d'un jeune chrétien, nommé *Félicula* VICTOR [301]. Au sujet de l'épitaphe d'un autre enfant mort âgé de quelques mois, sur laquelle se voit un *cheval courant vers une palme,* Fabretti est resté indécis, si c'était un *jeu innocent,* ou une allusion à la mort prématurée de cet enfant [302]. L'illustre antiquaire se fût certainement décidé pour cette dernière explication, s'il eût connu, ou plutôt s'il se fût rappelé plusieurs monuments, un desquels avait été publié par lui même [303], où la présence du *cheval* ne peut avoir que cette intention symbolique. Le plus remarquable de ces monuments est l'épitaphe d'une femme chrétienne, nommée *Vettia Simplicia,* morte à quarante-trois ans et six mois, dont l'inscription est accompagnée de la figure d'un *cheval* sculpté avec une *palme* [304] : double emblême qui, ne pouvant se rapporter ici ni au *nom,* ni à la *profession* de la défunte, ne saurait trouver d'explication plausible que dans l'intention symbolique indiquée plus haut. Aussi, doit-on regarder ces sortes de réprésentations, y compris les images des *courses du cirque,* qui se rencontrent quelquefois également sur des sarcophages chrétiens, comme autant d'allusions symboliques à la *course de l'homme,* c'est-à-dire, au *cours de la vie humaine heureusement accompli ;* et ce qui

achève de justifier cette idée [305], c'est de trouver, sur une foule de monuments funéraires des anciens, vases peints, stèles grecques et marbres romains de tout âge, le *cheval* figuré symboliquement dans des *scènes de départ*, d'*adieu suprême*, de *repas funèbre*, toujours avec une intention funéraire indubitable [306]; d'où il suit encore que la présence du *cheval*, sur les monuments chrétiens, se rapporte à la même origine et à la même intention.

Outre les *animaux*, il existe une foule d'autres symboles, sculptés ou gravés sur les pierres tumulaires des premiers chrétiens, qui supposent une tradition antique, en même temps qu'ils expriment une pensée chrétienne. Tels sont, pour ne citer ici que les principaux, la *palme* et la *couronne*, qui avaient si généralement servi dans l'antiquité à indiquer une *vie honorablement accomplie*, et qui remplissent à peu près le même objet sur les tombeaux chrétiens, en acquérant une signification plus haute encore, en devenant les *symboles du martyre*, sinon exclusivement, comme on l'a cru long-temps, du moins, dans un assez grand nombre de cas, où ils se trouvent joints au *vase teint de sang*, signe authentique du martyre [307]. Tels sont encore, les divers *symboles de navigation*, à savoir le *navire*, le *phare*, l'*ancre*, le *trident*, qui faisaient allusion au *cours de la vie* envisagée

comme une *navigation* prospère qui aboutit au *port*. Effectivement, l'opinion qui considérait la *mort*, comme un *port* placé au terme d'un *long voyage*, et qui comparait les divers accidents de la *vie* à ceux d'une *navigation* orageuse, était une de ces idées morales et populaires chez les anciens, qui avait passé du langage de la philosophie dans celui de l'imitation. On la retrouve, à travers toute l'antiquité grecque et romaine, exprimée dans les écrits des sages et réalisée par la main des artistes sur les monuments du peuple. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, l'un des tombeaux, récemment découverts à Pompeï, nous a offert, dans les sculptures qui en forment la décoration extérieure, un *navire* muni de tous ses agrès, avec des *enfants* employés à la manœuvre, et voguant à voiles déployées sous les auspices de *Minerve*, dont l'image est sculptée à la proue [308]. Or, le même hiéroglyphe d'un *navire voguant en pleine mer* est cité expressément par saint Clément d'Alexandrie au nombre des symboles chrétiens; et se trouve figuré, absolument de la même manière que sur le tombeau de Pompeï, sur plusieurs pierres sépulcrales, extraites de divers cimetières de Rome et publiées par Boldetti, entre lesquelles j'en citerai deux, qui méritent une attention particulière; l'une [309], consacrée à la mémoire d'une *jeune fille*, nommée *Nabira*, et

offrant l'image grossièrement tracée d'un *petit navire*, par allusion au *nom* même de cette enfant; ce qui résulte des derniers mots de l'inscription: TITVLV. FACTV. A. PARENTES. SIGNVM. NABE; et ce qui est aussi une réminiscence de l'usage antique d'employer les symboles pour exprimer phonétiquement les noms propres; l'autre 310, qui appartient pareillement à une *femme chrétienne* (*Firmia Victoria*), morte à l'âge de soixante-cinq ans, et qui offre un *navire*, au dessus de *flots* grossièrement tracés, et, sur un plan plus éloigné, une *tour à quatre étages* en retraite, au haut de laquelle s'élève une *flamme*: d'où il suit que c'est ici un *phare* qu'on a voulu représenter, et conséquemment, le *port* vers lequel se dirige ce *vaisseau* voguant à pleines voiles.

Mais, parmi les divers objets sculptés ou gravés, en guise de *symboles*, sur les pierres sépulcrales des catacombes, il n'en est pas de plus intéressants que les *instruments* de toute sorte qui y figurent, soit pour exprimer le *nom propre* des défunts, par une de ces allusions dérivées du système phonétique de l'antiquité, soit, et le plus souvent, pour indiquer la *profession* des personnes. Nous venons de voir l'image d'un *navire* employée avec la première de ces intentions, c'est-à-dire phonétiquement; il existe bien d'autres exemples semblables sur les cercueils des catacombes. Ainsi, une

ancre et des *poissons* font allusion au nom d'une femme nommée *Maritima* [311]; l'image d'une *petite truie* accompagne l'épitaphe d'une autre femme, appelée *Porcella* [312]; la figure d'un *âne*, sur l'inscription d'un certain *Onager* [313], celle d'un *dragon*, sur la pierre d'un *Dracontius* [314], sont encore deux traits du même système phonétique qui avait reçu, comme on sait, tant d'applications sur les monuments publics et privés de l'antiquité grecque et romaine, et qui avait dû passer, par l'effet d'une pratique invétérée, dans les habitudes du christianisme. Il en fut de même de cette autre coutume antique, qui consistait à sculpter sur les tombeaux les *instruments* de la *profession* des défunts ou les *insignes* de leur *dignité*, et dont il nous est resté, comme sans doute personne ne l'ignore, de si nombreux exemples sur les monuments de l'antiquité grecque et romaine. Les chrétiens suivirent à leur tour le même usage; et de là vient, que tant d'*instruments* de professions mécaniques et industrielles sont gravés sur les pierres sépulcrales des catacombes.

Les *haches*, les *fers de lance*, les *tenailles*, les *marteaux*, sont au nombre de ces *instruments*, qui se voient gravés ou sculptés, d'une manière plus ou moins grossière, sur les cercueils des chrétiens de Rome, pour la plupart gens de métier; ils furent d'abord regardés comme des symboles du

martyre. Mais il y a déjà long-temps qu'une pareille idée, soumise à l'épreuve d'une critique rigoureuse, a dû être, sinon entièrement détruite, du moins considérablement modifiée. Ainsi, sur une pierre du *cimetière de Sainte-Priscille*, un *marteau*, figuré à côté de l'inscription qui appartient à un *artiste statuaire* (ARTIFICI SIGNARIO [315]), fait certainement allusion à la *profession* de cet artiste, et non au *martyre* qu'il aurait subi. J'ai déjà eu occasion de parler des nombreuses *images* des *fossores*, qui se rencontrent dans les peintures des catacombes; et il est naturel de rapporter à la même profession des instruments, tels que la *pioche*, le *coin*, le *compas*, qui se rencontrent assez souvent sur des pierres sépulcrales, extraites des mêmes cimetières [316]. Il en est ainsi de la figure d'un *marteau* et d'une *équerre*, gravés sur une pierre du *cimetière de Saint-Calixte*, où se lit l'inscription d'un *ouvrier marbrier* (MARMORARIVS), et qui ne peuvent avoir rapport qu'à cette profession [317]. Un *métier à tisser*, symbole tout-à-fait d'accord avec l'inscription qu'il accompagne, et qui est consacrée à la mémoire d'une *matrone chrétienne*, (*Severa Seleuciane*), a été reconnu sur une autre pierre des catacombes [318]. La présence d'instruments, figurés d'une manière grossière, sur plusieurs pierres chrétiennes, comme des espèces de *peignes à carder la laine* [319], s'explique par le même motif;

et cela, avec d'autant plus de probabilité, que le même instrument a été observé sur des marbres antiques où se lisait le titre de LANARIVS PECTINARIVS, *cardeur en laines* [320]. Mais, sans pousser plus loin cette énumération, je citerai quelques exemples de personnages chrétiens, représentés avec les instruments mêmes de leur profession, que nous offrent plusieurs pierres sépulcrales des catacombes. Telle est, sur une épitaphe du musée Kircher, à Rome [321], la figure d'un *jeune chrétien*, nommé *Maximinus*, mort âgé de 23 ans, qui avait été un des officiers publics *préposés à la mesure du blé*, (*mensores Cereris Augustæ*); ce qui résulte de la manière dont il est représenté, ayant à la main la *verge*, ou *règle* (*rutellum*), dont se servaient les officiers en question, et à ses pieds, un *boisseau* (*modius*), rempli de *grains* et d'*épis* qui en sortent. Sur une pierre sépulcrale du *cimetière de Saint-Calixte*, on voit un *personnage rustique*, nommé *Léon*, tenant à la main une espèce de *rateau*, avec une *pelle* et une *serpe*, et un *chien* à ses pieds [322] : image authentique et fidèle, dans son imperfection même, d'un de ces pauvres gens de la campagne de Rome, convertis de bonne heure au christianisme. Je rappellerai enfin le monument consacré à la mémoire d'un *sculpteur chrétien*, *Eutropus*, dont j'ai déjà eu occasion de faire mention; c'est une pierre tumulaire, extraite du *cimetière de Sainte-Hélène*,

où ce personnage est représenté, travaillant, aidé de son fils, à sculpter un sarcophage, avec les divers instruments de sa profession à sa main et à ses pieds [323].

Je ne pousserai pas plus loin l'aperçu que je me suis proposé de donner des monuments lapidaires du premier âge du christianisme, envisagés sous le rapport des *symboles* qui s'y trouvent gravés. Je pourrais multiplier davantage les exemples que fournit l'observation des catacombes de Rome; et ces exemples seraient bien plus nombreux encore, si je voulais les chercher ailleurs que dans le berceau même du christianisme et dans le siége principal de l'Église. Mais je crois avoir suffisamment établi, pour cette classe de monuments, ce que j'avais démontré pour les peintures des catacombes; c'est-à-dire, que le christianisme sut de bonne heure approprier à son génie et convertir à son usage les divers éléments de la civilisation antique, qui se prêtaient à cette combinaison. J'aurai achevé de mettre cette notion dans tout son jour, quand j'aurai fait connaître, par l'examen des objets mêmes qui se sont retrouvés dans les cercueils chrétiens des catacombes de Rome, une application matérielle et palpable du même système : ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE V.

OBJETS D'AMEUBLEMENT ET DE TOILETTE ; VÊTEMENTS ET BIJOUX ; INSTRUMENTS DE PROFESSION ; LAMPES ET VASES PLACÉS DANS LES CERCUEILS CHRÉTIENS.

C'est sans doute un des traits les mieux avérés et les plus intéressants du génie de l'antiquité, que l'usage d'orner, et, pour ainsi dire, de meubler la tombe, par la présence même des objets qui servaient à tous les besoins, comme à tous les plaisirs de la vie. Cet usage paraît remonter au berceau même de la civilisation orientale. On en a de nombreux témoignages pour les anciens habitants de la Babylonie et de la Perse, comme pour ceux de l'Égypte. Le peuple juif n'y resta pas étranger. Mais la Grèce et l'Étrurie qui, l'une et l'autre, avaient puisé à ces sources profondes de l'Orient les premiers éléments de leur culture religieuse et morale, nous

en offrent surtout des exemples, aussi précieux par la nature même des objets qui se rapportent à cette pratique, qu'intéressants par l'art et le travail qui les avaient produits. Sans entrer à cet égard dans des explications qui seraient ici superflues, on peut affirmer que presque tout ce qui tenait chez les anciens au système de la vie commune, se rapportait de même à la sépulture ; les *vêtements*, les *armes*, les *meubles*, les *monnaies*, les *bijoux*, les *instruments*, les *vases* de toute espèce et de toute matière, les *ustensiles sacrés* et *domestiques*, tous les éléments de la vie sociale, et jusqu'aux *comestibles*, se déposaient dans les tombeaux, avec l'intention non équivoque d'y produire, par une sorte d'illusion, grossière, si l'on veut, dans son but et dans ses moyens, mais touchante encore dans ses motifs, une image, une ombre, une apparence de la vie réelle.

En un mot, c'était une espèce de simulacre de l'existence, conçu dans un système de sensualité, et produit au moyen des objets réels, que les anciens cherchaient à produire dans l'asyle de la mort. De cette manière, le *tombeau*, construit et décoré à l'exemple et presque à l'égal des habitations des vivants, devenait, avec les peintures dont il était orné, avec le *mobilier* dont on le garnissait, une image réduite de la *maison*. Chacun des morts qu'on y plaçait, y descendait

environné des présents et des souvenirs de sa famille : au point qu'elle pouvait croire qu'il s'y trouvait encore, comme dans l'Élysée des poëtes, au sein de ses occupations, de ses exercices ou de ses jeux favoris, et sur le théâtre de ses anciennes relations. Les *hommes* y reposaient avec leurs *armes*, les *femmes* avec leurs *bijoux*, l'*enfant* avec ses *hochets*, toutes les conditions et tous les états, avec les *instruments* qui leur étaient propres, avec les *meubles* qui leur avaient été chers ; mais surtout, avec les *symboles* et les *simulacres* de la religion, qui, après les avoir charmés ou consolés durant la vie, les protégeait encore dans leur dernier asyle. Il y avait là une notion confuse et grossière sans doute de l'immortalité de l'âme, rapportée à une fin toute sensuelle; mais il y avait là aussi la preuve sensible et palpable de cet instinct de l'homme, qui répugne à l'idée de la destruction de son être, et qui y résiste de toutes les forces de son intelligence.

C'est aussi l'un des spectacles les plus curieux et les plus instructifs, que celui qu'offrit aux premiers explorateurs des catacombes de Rome l'aspect général de ces sépultures chrétiennes, ornées au dedans et au dehors d'une foule d'objets de toute espèce et de toute matière, à la présence desquels devaient certainement se rattacher des

intentions pieuses et des idées symboliques. Devant un pareil fait, la première observation qui se présente à l'esprit du savant et pieux Boldetti, et qui devra frapper tous les lecteurs, c'est qu'en décorant les tombeaux de leurs frères de tant d'objets de pur ornement, ou d'usage réel, les chrétiens n'avaient pu être dirigés que par ce motif d'espérance qui leur faisait considérer le tombeau comme un lieu de passage d'où ils devaient sortir avec toutes les conditions de l'immortalité, et la *mort* comme un *sommeil paisible*, au sein duquel il ne pouvait leur être indifférent de se trouver environnés des objets qui leur avaient été chers durant la vie, ou de l'image de ces objets [324]. C'est d'après cette idée de meubler, d'embellir, et pour ainsi dire d'animer la tombe, en la décorant de peintures, en l'éclairant de lampes, en la remplissant de tout ce qui pouvait en rendre en quelque sorte le séjour moins triste et l'aspect moins sinistre : idée touchante et naïve, qui avait inspiré l'antiquité profane dans l'emploi des mêmes moyens, mais que le christianisme avait épurée, en la rapportant à un principe plus élevé et en la dégageant de toute vue sensuelle ; c'est d'après cette idée seule, que l'on peut s'expliquer le système général de décoration des sépultures chrétiennes, et se rendre compte de chacun de ses éléments.

Il ne s'agit pas d'énumérer ici cette foule d'objets matériellement empruntés au paganisme, qui faisaient à l'extérieur, ou même au sein des sépultures chrétiennes, l'office de simples ornements, tels que *bijoux* de toute espèce, *travaux* en *ivoire*, en *verre* et en *métal*, *médailles*, *pierres gravées*, qu'on a trouvés en tout temps dans ces tombeaux, et qui font des catacombes chrétiennes une véritable mine d'antiquités. On ne doit voir sans doute, dans l'emploi de ces matériaux profanes, que l'intention de décorer, de distinguer d'une manière quelconque les sépulcres chrétiens à l'aide des éléments de la civilisation antique, devenus comme autant de trophées du christianisme. Mais il est bien d'autres objets qui, n'étant pas de pur ornement ou d'une nécessité absolue, expriment certainement des idées symboliques, et dont la connaissance importe beaucoup à l'appréciation sûre et complète du génie du christianisme primitif.

Je suivrai principalement pour guide, dans cette recherche, le docte et pieux antiquaire qui m'a déjà fourni tant de renseignements curieux, Boldetti, ce chanoine de Sainte-Marie *in Transtevere*, qui eut durant plus de trente années la garde des cimetières sacrés de Rome. Il cite en premier lieu les *jouets d'enfants*, de plusieurs sortes [325], recueillis en divers endroits des catacombes et

conservés aujourd'hui dans le *Musée chrétien* du Vatican. Ceux dont il donne le détail et dont on lui doit, à lui-même, la découverte, se trouvaient attachés soit au dedans, soit au dehors de sépultures de jeunes gens des deux sexes. Ce sont d'abord des espèces de *marionnettes*, ou de *poupées*, *d'ivoire* ou *d'os*, telles qu'il s'en rencontra plusieurs dans le cercueil de Marie, fille de Stilicon et femme de l'empereur Honorius, lequel fut trouvé intact, en 1544, dans le *cimetière du Vatican* [326]. Le corps de cette jeune princesse reposait enveloppé dans de riches *tissus d'or*, avec beaucoup d'*objets*, ou *meubles de toilette*, qui avaient été à son usage, placés dans une *cassette d'argent*; de *bijoux*, d'une valeur conforme à sa haute fortune et d'un travail précieux pour le temps; et, enfin, de *poupées d'ivoire*, dont la présence ici ne peut s'expliquer que par la coutume antique, suivant laquelle les jeunes filles, à l'époque de leur mariage, consacraient à Vénus les *poupées* et les autres *hochets* de leur enfance [327]. Si ce trait de mœurs chrétiennes, si frappant par son rapport avec l'usage antique, et si remarquable par l'exemple d'une impératrice, n'avait d'autres preuves que la circonstance que je viens de rapporter, on pourrait peut-être conserver encore quelques doutes sur la valeur que je lui attribue. Mais les nombreux exemples recueillis par

Boldetti, de l'emploi de pareils objets dans des sépultures de chrétiens de tout ordre, n'ont laissé à ce sujet aucune incertitude dans l'esprit de Boldetti lui-même, qui a fait graver quatre de ces *poupées* trouvées dans des cercueils des catacombes; et avant lui, l'illustre sénateur Florentin Buonarotti, qui avait été dans le cas d'observer plusieurs de ces petites *marionnettes en os*, provenant aussi de cimetières chrétiens, n'avait pas fait difficulté d'y reconnaître une tradition de la coutume antique.

Il en est de même d'une autre sorte d'objets à l'usage de l'enfance, qui se rencontrent pareillement dans les sépultures chrétiennes des catacombes; ce sont de *petits vases*, de terre cuite, qui servaient à recueillir les *étrennes*. Boldetti en a publié *deux*, qui sont précisément de la forme de ceux qui s'employaient dans l'antiquité au même usage; il s'en trouve, au *Musée chrétien* du Vatican, un troisième, cité par Buonarotti : il a la forme d'une *tête humaine*, plus sensiblement encore imitée de l'antique. On ne peut s'empêcher, non plus, de reconnaître un emprunt de l'antiquité et un jouet de l'enfance, dans de *petits masques*, composés de plusieurs morceaux, tels qu'on en a recueilli, *en ivoire* et *en terre cuite*, dans plusieurs sépultures chrétiennes. Mais l'espèce de jouets antiques qui se

rencontrent le plus fréquemment dans les tombeaux, ce sont les *clochettes* en bronze, dont il se faisait tant d'usage dans l'antiquité, particulièrement pour l'amusement de l'enfance. A l'appui des nombreux témoignages classiques qui l'attestent [328], il a été publié plusieurs de ces *petites clochettes* antiques, toutes provenant de tombeaux grecs ou romains; de pareils objets, recueillis aussi dans des sépultures chrétiennes, ne peuvent être considérés que comme autant de réminiscences de la tradition antique.

Après les *jouets*, instruments ou amusements de l'enfance, viennent se placer les *bijoux* et les *meubles de toilette* propres à chaque âge, et appartenant aux deux sexes, que les chrétiens, d'accord encore en cela avec la civilisation antique, avaient coutume de déposer dans leurs sépultures. Je rappellerai d'abord l'usage des *tissus d'or*, dont on revêtait les personnages de distinction, usage que nous connaissons déjà par l'exemple de l'impératrice Marie; je puis y ajouter celui de *Probus*, préfet du prétoire, dont nous possédons encore l'urne sépulcrale, et dont le corps et celui de sa femme, *Proba Faltonia*, furent trouvés dans cette urne, ouverte pour la première fois sous le pontificat de Nicolas V, enveloppés d'une *robe tissue d'or*, et couverts de *bijoux* et d'*ornements du même métal* [329]. Et ce n'était pas seulement

pour des personnages riches et puissants dans le monde, tels que ceux-là, que l'on suivait cette pratique. Un des plus humbles chrétiens qui eussent été ensevelis dans les catacombes, à en juger par la simplicité de son épitaphe, MARTINI IN PACE, avait été couvert d'un *habit tissu d'or*[330]; on ne peut guère considérer cette coutume, si contraire à l'humilité chrétienne, et si justement réprouvée à ce titre par le zèle de saint Jérôme[331], que comme une tradition du paganisme.

Il en était de même des *bijoux* et de certains *meubles de toilette*, qu'on est surpris de trouver dans les cercueils chrétiens des catacombes, comme dans les tombeaux antiques. Tels sont, en premier lieu, les *miroirs*, meuble d'usage à la fois sacré et domestique, qui figure si souvent, à ce double titre, dans les tombeaux grecs, étrusques et romains. Boldetti en a publié quelques-uns qui provenaient de cimetières chrétiens[332], sans pouvoir s'expliquer d'une manière satisfaisante la présence d'un pareil meuble dans des cercueils chrétiens : les découvertes faites de nos jours sur le domaine de l'antiquité lui auraient appris que c'était encore là une tradition du paganisme, rapportée à une intention chrétienne. Il est d'ailleurs aussi facile de se rendre compte de cette présence des *miroirs* que de l'emploi des *bijoux*, qui eut

lieu chez nos premiers chrétiens pour orner la personne des morts. Cet usage est formellement attesté par Buonarotti [333], et les monuments en font foi. Du nombre de ces bijoux, sont les *colliers*, et surtout les *bracelets* de diverse sorte, qui se sont rencontrés assez souvent dans les cimetières chrétiens, encore attachés soit au bras, soit au poignet des squelettes. Tels sont aussi les *fibules* de diverses formes, *en métail émaillé* ou *en ivoire*, et les *aiguilles de cheveux* (*discriminalia*). Une de ces *aiguilles, en or*, fut trouvée dans le tombeau de l'impératrice Marie. La plupart de celles qui se rencontrent dans les cimetières chrétiens sont *en ivoire*, et se terminent par une *tête de femme*, coiffée à la mode romaine du temps, telles que sont les *aiguilles* qui proviennent en foule des tombeaux grecs et romains de la Campanie.

Les *peignes d'ivoire* ou *de buis* se rapportent à la même classe de meubles domestiques, comme à la même intention funéraire. Boldetti en a publié *trois*, parmi ceux qu'il assure avoir été trouvés *encore attachés aux sépultures des cimetières* [334]; et l'on sait, par de nombreux témoignages d'écrivains ecclésiastiques [335] que les *peignes d'ivoire* faisaient partie du mobilier sacré de la primitive Église, d'après l'usage où étaient les prêtres de *peigner leurs cheveux*, avant de s'approcher de

l'autel. C'est donc à cet usage chrétien que se rapporte la présence des *peignes* dans les cercueils des catacombes, et ce pouvait être aussi une tradition de l'antiquité; car, indépendamment des bijoux et des meubles de toilette qui viennent d'être indiqués, on a recueilli, dans ces mêmes sépultures chrétiennes, d'autres objets dont la présence ne saurait s'y expliquer par des textes ou des usages ecclésiastiques. Ainsi, l'on y a trouvé des *perruques* de plusieurs sortes, suivant les diverses modes du temps[336]; et c'est encore Boldetti, témoin lui-même de découvertes de ce genre, opérées dans le *cimetière de Sainte-Cyriaque* et dans d'autres catacombes, qui rapporte ce fait curieux, sans en témoigner, du reste, la moindre surprise, et sans en paraître scandalisé en aucune façon. Les *boucles-d'oreilles*, les *colliers*, sont encore au nombre des bijoux de femmes qu'on rencontre dans les cimetières sacrés de Rome, ainsi que les *anneaux*, qui faisaient partie de la parure des deux sexes. Entre les divers objets qui ne peuvent avoir appartenu qu'à la toilette des femmes, je citerai encore une petite *boîte à parfums*, trouvée par Boldetti dans le *cimetière de Sainte-Priscille*. Elle était en bronze, avec le couvercle en chalcédoine entouré d'un cercle d'un métal doré; sa forme était celle des petites boîtes nommées *pyxis*, et employées dans l'antiquité au même

usage; elle était accompagnée de plusieurs bijoux *en ambre*, notamment d'une figure de *génie bachique nu et ailé*, sculpté *en ambre*[337]. On a recueilli enfin, dans ces cimetières, jusqu'à des *cure-dents* et des *cure-oreilles d'ivoire* et *de métal*, et nous avons acquis, par les découvertes de notre âge, la preuve que de pareils objets se déposaient dans les tombeaux antiques; d'où il suit qu'ils figuraient dans les cercueils chrétiens par un effet de cette persévérance que tout atteste en des habitudes populaires dérivées de l'antiquité, d'ailleurs innocentes en elles-mêmes et faciles à concilier avec le génie du christianisme.

Mais, en fait d'objets qui faisaient, dans les sépultures chrétiennes, l'office d'ornements, à un titre quelconque, il n'en est pas de plus nombreux, ni de plus intéressants, que les *lampes* et les *vases* ou *fragments de vases*. Il n'est pas besoin de rappeler ici l'usage si fréquent qui se fit, dans l'antiquité, de ces deux classes de meubles domestiques, à une intention funéraire; on ne peut guère douter qu'un motif analogue n'ait déterminé les premiers chrétiens dans l'emploi des mêmes objets. Quoiqu'il en soit, il se rencontre, dans les cimetières sacrés de Rome, des *lampes*, placées de deux manières differentes, qui se rapportent certainement aussi à deux intentions distinctes. Ce sont, d'abord, celles qui, se trouvant

insérées dans de petites niches, ou fixées sur des espèces de petites consoles en saillie le long des corridors, ou bien encore suspendues par une chaîne à la voûte des murs des chapelles, ont dû évidemment servir à guider la marche des fidèles, et à éclairer les cérémonies religieuses qui se pratiquaient dans ces souterrains ; et en second lieu, celles qui se présentent encore attachées en dehors des tombeaux, quelquefois même déposées dans l'intérieur des sépulcres, avec une intention symbolique, qui ne saurait être révoquée en doute, et qui devait être dérivée de l'usage suivi dans les funérailles chrétiennes, et attesté par saint Jérôme [338] : *Cùm alii cereos* LAMPADES*que, alii choros psallentium ducerent;* usage qui s'est conservé parmi nous, sous une autre forme, au moyen des *cierges allumés* dans la cérémonie des obsèques.

Mais revenons aux *lampes* trouvées dans les catacombes de Rome, et qui forment un des articles les plus importants du mobilier funéraire de la primitive Église, conséquemment du trésor de l'antiquité ecclésiastique ; ces *lampes* sont pour la plupart de *terre cuite*, quelques-unes de *bronze;* il s'en est trouvé aussi d'*argent*, ou même d'*ambre:* témoin une petite lampe, de cette matière, recueillie avec d'autres objets et une figurine d'*ambre* dans le *cimetière de Sainte-Priscille* [339]. Elles

sont généralement, de cette forme de *barque*, *cymbion*, *navicella*, qui avait eu chez les anciens une signification mystique, appropriée sans peine aux croyances du christianisme, où la *barque* était devenue de bonne heure un des symboles les plus populaires, comme représentant l'Église; j'en citerai pour exemple une belle lampe de bronze, en forme de *barque*, où sont deux personnages, *saint Pierre*, assis au timon, et *saint Paul*, debout, à la proue, prêchant l'Évangile, et où le *mat* porte un cartel contenant l'inscription latine que voici : DOMINVS. LEGEM. DAT. VALERIO. SEVERO. EVTROPI. VIVAS : monument ecclésiastique des plus précieux, par la composition, par le sujet et par le travail [340]. Le plus grand nombre de ces *lampes* ne sont ornées que de figures d'*animaux* divers, et de *symboles* de toutes sortes, les mêmes qui se rencontrent habituellement gravés sur les pierres sépulcrales, toujours avec la même signification chrétienne, tels que des *palmes*, des *couronnes*, des *agneaux*, des *colombes*, des *poissons*, des *candelabres*. Le plus souvent, elles portent le *monogramme du Christ* pour tout symbole; quelquefois aussi, l'on y voit des figures telles que celles du *Christ assis entre deux anges qui le couronnent*, sujet de quelques verres chrétiens, qui se trouve sur une de ces *lampes*, de terre cuite et de travail

grossier, recueillie dans un tombeau antique de Corneto, qui avait été occupé plus tard par les chrétiens [341].

Les *vases de verre peints* sont au premier rang des objets d'antiquité chrétienne qu'on a recueillis dans les catacombes. Sans parler de ceux de la forme dite vulgairement *lacrymatoire*, qui servirent dans l'opinion commune des antiquaires Romains, à recueillir le *sang des martyrs*, et qui ont acquis à ce titre, sous le nom d'*ampolla di sangue*, une si grande importance religieuse; il en est d'autres, en très grand nombre aussi, de la forme de *patère* ou de *soucoupe*, qui se plaçaient à l'extérieur du sépulcre, comme objets d'ornement ou comme moyens de reconnaissance. Des *vases* ou des *fragments de vases* de ce genre ont été publiés par Fabretti, par Boldetti, par Bottari, par Vettori, surtout par Buonarotti, qui a épuisé, dans l'explication de ces précieux monuments, tout ce que l'érudition ecclésiastique fournissait de ressources à son immense savoir [342]; et, en dernier lieu, par le P. San-Clemente, qui a su ajouter encore au travail de ses devanciers [343]. Le *Musée chrétien* du Vatican renferme un grand nombre de ces *verres*, provenant du cabinet Carpegna et de celui de Vettori, ou fournis par des découvertes plus récentes. L'opinion la plus probable sur l'usage qu'en faisaient les chrétiens de Rome, est

qu'ils avaient servi à la célébration des *repas funèbres*, ou *agapes*, laquelle avait lieu, comme nous l'avons vu, dans les catacombes mêmes. De là, l'inscription qui se lit le plus habituellement sur ces sortes de *verres*, et qui se compose de mots grecs rendus en caractères latins : PIE. ZESES (*bois, vis*), ou PIETE. ZÈSÈTE (*buvez, vivez*), ou bien de quelque autre formule équivalente et relative au même ordre d'idées, telle que celle-ci : DULCIS. ANIMA. VIVAS, ou bien cette autre : BIBE. ET. PROPINA ; toutes inscriptions, dont la signification, profane en apparence, doit être prise dans un sens mystique, et rapportée à l'intention de ces repas sacrés.

Les représentations qui ornent le fond de ces *vases*, et qui sont habituellement gravées sur une feuille d'or, et non peintes, consistent en figures du *Christ* ou d'*apôtres*, quelquefois de *saints* ou de *martyrs*, presque toujours accompagnées de leur nom. Ce sont donc là autant d'éléments d'une *iconographie chrétienne*, qui se sont conservés sur ces monuments d'une nature si fragile, et qui ajoutent encore à l'intérêt qu'ils inspirent comme objets d'antiquité. On y trouve aussi des sujets d'une composition toute profane, qui ne peuvent provenir que de l'art antique, et qui excitent, par cette singularité même, de vases de verre payens employés à la célébration des *agapes* chrétiennes,

et scellés à l'extérieur des sépulcres chrétiens, une autre sorte d'intérêt. Mais ce qui doit surtout nous occuper, dans l'examen de ces *vases de verre*, ce sont les images appartenant à l'iconographie chrétienne qu'ils nous présentent ; ce sera là le sujet de notre dernier chapitre.

CHAPITRE VI.

PORTRAITS DU CHRIST, DE LA VIERGE, DES APÔTRES; FIGURES DE SAINTS ET DE MARTYRS QUI SE TROUVENT SUR DIVERS MONUMENTS DES CATACOMBES, PARTICULIÈREMENT, SUR LES PEINTURES ET SUR LES VASES DE VERRE.

C'est un point qui doit être admis en toute sécurité, que, dans les premiers siècles de l'Église, les chrétiens, ennemis de l'idolâtrie et de tout ce qui avait servi à ses succès, cultivèrent trop peu par eux-mêmes les arts du dessin, pour posséder des portraits authentiques du *Christ*, de la *Vierge* et des *apôtres*. Sans parler ici de l'*image d'Édesse*, long-temps honorée d'un culte public à Constantinople, ni de celle de *sainte Véronique*, encore aujourd'hui révérée au Vatican, ni de quelques autres images semblables, telles que le *Sacré Voile* de Turin, ou le *Sancta Sanctorum* de Saint-Jean-de-Latran [344], images qui n'ont jamais dû être considérées comme des œuvres d'art, d'après la manière même dont on les supposait produites,

et qui ne sauraient conséquemment être comprises dans notre examen; sans parler encore moins de tant d'autres portraits d'un genre différent, attribués à Nicodème ou à saint Luc, monuments d'une pieuse fraude et d'une innocente crédulité, qui méritent à peine de figurer dans l'histoire de l'art, et qui ne comptent aujourd'hui que pour bien peu de chose dans le trésor de l'Église; il paraît avéré que les premières images du Christ, qui circulèrent dans les mains des fidèles, au plus tôt vers le IIIe siècle de notre ère, étaient des portraits de convention, probablement d'origine gnostique. C'est ce qui résulte du témoignage de saint Augustin, dans son livre *de la Trinité*, où il déclare qu'*on ne possédait aucune image réelle du Christ*, et où il parle des *innombrables variétés de physionomie* introduites dans de prétendus portraits du Christ, qui s'exécutaient de son temps [345]. Et quant à l'origine gnostique de ces portraits, c'est aussi ce qui semble prouvé par le témoignage du même docteur, d'accord en cela avec d'autres textes historiques [346]. Il nous est resté plusieurs pierres gravées, de travail gnostique, qui offrent la tête idéale du *Christ*, une entre autres accompagnée de son nom ΧΡΙϹΤΟΥ, dont j'ai fait placer le dessin sur le frontispice de ce livre [347] : il suffira de celle-là pour donner une idée de toutes les autres, et pour me dispenser de m'étendre davantage sur ce sujet.

Du moment que la victoire du christianisme sur les habitudes et les traditions de la société payenne parut à peu-près accomplie, ils s'opéra, dans l'opinion des chefs de l'Église, jusque là si contraire aux arts d'imitation, un adoucissement qui mérite d'être signalé. Déjà, du temps de Constantin, nous voyons la princesse Constantia, sœur de cet empereur, demander à Eusèbe, évêque de Césarée, de lui procurer un *portrait du Sauveur* [348]; ce seul trait prouve, et que ces sortes d'images étaient encore très-rares, et que l'usage n'en était pas condamné par l'Église, puisqu'une princesse, si renommée pour sa piété, s'adressait à un évêque afin de satisfaire un pareil désir. Dès ce moment aussi, le type de la figure du Christ avait été fixé, d'une manière qui ne reçut plus de modifications notables, si ce n'est celles qui pouvaient provenir de l'impéritie de l'artiste. Or, c'est dans les catacombes de Rome que se trouve la plus ancienne de ces images du Christ, due à un pinceau chrétien, que le temps nous ait conservée, à ma connaissance; c'est celle qui se voit à la voûte d'une chapelle du *cimetière de Saint-Calixte*, et que j'ai fait reproduire d'après l'estampe de Bottari [349], parmi les planches jointes à cet ouvrage (A). Le *Sauveur* des hommes s'y

(A) Voyez la planche 4e.

montre avec ce visage de forme ovale légèrement allongée, cette physionomie grave, douce et mélancolique, cette barbe courte et rare, ces cheveux séparés sur le milieu du front en deux longues tresses qui retombent sur les épaules, tel, à bien peu de chose près, qu'il apparait sur plusieurs sarcophages du *cimetière du Vatican*, dont le style et le travail appartiennent au siècle de Julien [350]. Une autre image du Christ qui offre les mêmes traits, mais d'une exécution bien moins heureuse, se retrouve dans une chapelle du *cimetière de Saint-Pontian* [351] ; une peinture toute semblable avait été découverte dans le *cimetière de Saint-Calixte*, par Boldetti, qui eut le chagrin de la voir périr sous ses yeux, et en quelque sorte entre ses mains, en essayant de la faire enlever de la muraille [352]. En nous attachant à la première de ces images, qui est certainement la plus ancienne et la meilleure, nous sommes à peu près sûrs d'y trouver le type de la figure du Christ, tel qu'il avait été fixé d'abord dans le sein de l'Église grecque, et adopté par les fidèles d'Occident, du IVe au Ve siècle de notre ère ; tel qu'il se reproduit invariablement, à partir de cette époque, sur tous les monuments de l'art chrétien, de la période byzantine, dans les miniatures des manuscrits, comme sur les verres peints des catacombes, et comme dans les mosaïques

des plus anciennes basiliques de Rome[353]; tel, enfin, qu'il s'est transmis, par une tradition hiératique, qui tenait du sentiment religieux, autant que de l'impuissance de l'art, jusqu'aux jours de la renaissance et jusqu'au siècle de Giotto[354].

Les mêmes observations s'appliquent à la figure de la *Vierge*, dont il n'existait pas non plus de portrait authentique, du temps de saint Augustin[355], mais dont on ne tarda pas à posséder un type idéal, réalisé par des mains chrétiennes, d'une manière aussi satisfaisante que pouvait le comporter l'état de l'art à cette époque. Le *sentiment de l'honnêteté*, qui brillait dans ces images de la *Vierge*, au témoignage de saint Ambroise[356], prouve qu'à défaut d'une effigie réelle de la mère de Dieu, l'art chrétien avait su y reproduire la physionomie de son âme, et cette *beauté physique*, symbole de la *perfection morale*, qu'il n'était pas possible de ne pas attribuer à la *Vierge divine*. C'est aussi ce caractère qui se retrouve, autant que le comportent l'inhabileté des artistes et la médiocrité des travaux, dans certaines peintures des catacombes, où la *Vierge* est représentée, assise avec l'*Enfant-Dieu* sur ses genoux, tantôt en pied[357], tantôt en demi-figure[358], toujours d'une manière qui paraît conforme à un type hiératique. Dans ce

groupe de la *Vierge-Mère*, tenant sur ses genoux l'*Enfant-Dieu*, qui résumait si admirablement, même sous sa forme la plus imparfaite, telle que nous la présentent de nombreux verres peints des catacombes [359], tout ce qu'il y avait de sublime et de touchant dans le mystère du christianisme, la *Vierge* apparait toujours *voilée*, avec tous les traits d'une jeunesse charmante et d'une pureté divine. Telle on la voit, notamment sur un de ces sarcophages du musée du Vatican [360], dont le style et le travail annonçent la meilleure époque de l'art chrétien. La manière dont le groupe en question est figuré sur les monuments des catacombes, peintures, bas-reliefs, vases de verre, la plupart antérieurs au IVe siècle de notre ère, conséquemment aussi au concile d'Éphèse de l'an 431, qui fixa définitivement sa forme hiératique [361], suffit pour prouver qu'il existait déjà, dans les premiers siècles du christianisme, un modèle de la figure de la *Vierge*, sinon consacré par l'autorité sacerdotale, du moins généralement adopté parmi les fidèles ; ce trait de l'iconographie chrétienne, ainsi constaté par les monuments mêmes tirés des catacombes de Rome, suffit pour détruire les allégations d'auteurs protestants, tels que Basnage [362], qui ont soutenu qu'on n'avait commencé à représenter la *Vierge* qu'après le concile d'Éphèse; et cela,

faute d'avoir connu ces monuments d'antiquité chrétienne qui établissent le contraire.

Nous sommes plus heureux, quant aux images des *deux apôtres* qui, dès les premiers temps aussi, excitèrent au plus haut degré l'intérêt et la vénération des fidèles. Placés vis-à-vis de personnages qui avaient appartenu à l'humanité, et dont la vie entière s'était passée dans le monde, les artistes chrétiens s'exercèrent plus librement sur des figures d'hommes en qui ils ne voyaient que leurs semblables, malgré leur éminente sainteté, tandis qu'en représentant le *Christ* et la *Vierge*, le seul effort d'atteindre à l'image de la divinité accablait l'impuissance de leur talent. Il dut donc exister de bonne heure, parmi les chrétiens de l'Asie-Mineure, des portraits de *saint Paul* et de *saint Pierre*. C'est une notion qui nous est positivement acquise, du moins pour le premier de ces deux apôtres, par le témoignage de saint Augustin, dans un passage de son traité *sur les Hérésies* [363], où il est dit qu'une femme, Marcellina, affiliée à la secte de Carpocrate, exposait, dans l'espèce de petite église gnostique qu'elle dirigeait à Rome, les *images de Jésus* et *de saint Paul avec celles d'Homère* et *de Pythagore*. De la même source gnostique dérivèrent sans doute les autres portraits des apôtres qui circulaient au IIIe siècle entre les mains des fidèles; si l'on n'aime mieux

admettre qu'ils procédassent directement de mains orthodoxes ; en les considérant toutefois, et en toute hypothèse, comme des portraits de convention, adoptés par la piété des fidèles, plutôt que comme des images réelles exécutées d'après la nature vivante. C'est seulement en effet de cette manière, que peuvent se concilier des textes de ce même saint Augustin, qui semblent contradictoires, lorsqu'il assure, par exemple, dans un de ses écrits, qu'*il n'existait point de son temps de portraits des apôtres;* et lorsqu'ailleurs il parle d'*images du Christ et des apôtres qui s'offraient de toutes parts à la contemplation des fidèles, sur les murs peints des églis s* [364]. Dans le premier cas, il s'agit de portraits réels et authentiques, qui n'avaient pu être exécutés dans le premier âge de l'Église, mais à défaut desquels le sentiment religieux n'avait pas tardé à produire un type idéal, bientôt admis par la piété et consacré par la tradition ; et c'est sans doute de ce modèle que les copies se trouvaient déjà si multipliées, du temps de saint Augustin et de l'aveu même de ce grand docteur. Nous en avons encore la preuve dans un passage célèbre de l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe, où il est fait mention des *portraits de saint Paul et de saint Pierre, exécutés en peinture*, qui existaient de son temps [365] : ce ne pouvaient être que des images conformes à un modèle accrédité; car,

dès cette époque, le type de ces portraits si chers à l'Église, devait avoir été fixé de manière à ne plus permettre à la main de l'artiste ou à la piété du chrétien de s'égarer à la recherche de combinaisons nouvelles : sans doute, parce que cette œuvre de l'imitation, quelque imparfaite qu'elle pût être, avait déjà reçu le sceau de l'autorité sacerdotale.

Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient au trait de la vision de Constantin, rapporté d'après les *Actes* de saint Sylvestre [366], dans une *lettre* du pape Hadrien Ier [367], concernant ces deux figures d'apôtres que l'empereur avait *vues en songe*, et qu'il reconnut *dans leurs portraits*, quand le pape saint Sylvestre les mit sous ses yeux ; et sans vouloir non plus rien diminuer de l'autorité de ce témoignage, on doit inférer d'un pareil trait qu'il existait dès lors, dans le trésor de l'Église, un modèle consacré pour la figure de chacun des deux apôtres. Il est certain, d'ailleurs, que le portrait de saint Paul, connu de saint Ambroise, passait pour avoir été transmis au siècle de ce grand docteur par une tradition non interrompue; et telle était encore l'opinion de saint Jean-Chrysostôme, dont on raconte qu'il avait toujours près de lui un de ces portraits de saint Paul, en lisant ses épîtres, afin de pouvoir fixer alternativement son regard et sa pensée sur le texte et sur l'image de l'écrivain sacré [368].

Mais ce qui prouve encore mieux à quel point ces portraits des apôtres, à quelque époque qu'en eût été exécuté le type primitif, étaient répandus dans les mains des fidèles, dès le IVe siècle de notre ère, c'est la certitude acquise que la peinture, employée par le pape saint Sylvestre, dans la circonstance indiquée plus haut, et conservée dans les archives du Vatican [369], servit de modèle pour toutes les images qui la reproduisirent dans le cours des âges suivants, tant en peinture qu'en mosaïque, depuis celles de la basilique Liberiana et de Saint-Paul *hors-des-Murs*, exécutées dans la première moitié du Ve siècle, sous Xyste III et sous Léon Ier (440 et 443), jusqu'à celles de Sainte-Marie *in Domnica*, de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile [370], qui datent du commencement du IXe siècle, sous le pontificat de Pascal Ier. Ce qui justifie encore cette tradition, c'est l'usage qui s'était établi, dès le siècle de saint Jérome, d'orner les *vases de verre peints* de l'image des deux apôtres [371] : car le témoignage du saint docteur est formel sur ce point; et les nombreux fragments de vases de verre, avec les portraits de *saint Pierre* et de *saint Paul*, qui ont été trouvés à diverses reprises dans les catacombes de Rome, suffiraient seuls pour constater ce trait d'archéologie chrétienne. Plusieurs de ces verres chrétiens ont été publiés par Buonarotti [372]; d'autres ont été re-

cueillis plus tard aux mêmes lieux par Boldetti [373]; d'autres enfin ont été ajoutés ou reproduits d'une manière plus exacte par Bottari [374]; et dans le nombre de ces verres peints, j'en ai choisi un qui pourra donner à mes lecteurs une idée de ces précieux monuments d'iconographie chrétienne [375].

I représente les *deux apôtres* (A), assis vis-à-vis l'un de l'autre, *saint Pierre*, à droite, comme il est presque toujours figuré, faisant de la main droite un geste de *bénédiction*, qui convient à sa qualité de chef de l'Église; *saint Paul*, à gauche, dans l'attitude de la *prédication*, qui n'est pas moins propre au caractère de sa mission; l'un et l'autre, du reste, avec un *volume* pour tout *attribut*, conséquemment, sans le *glaive* et sans les *clés*, attributs dont l'invention et l'emploi ne datent que d'une époque assez récente [376]. Entre eux, est placée une *couronne*, symbole de la récompense divine promise à la perfection chrétienne; et cette couronne renferme le *monogramme du Christ*. Les noms PETRVS et PAVLVS, qui accompagnent les deux figures, ne permettent pas de les méconnaître; et l'on retrouve aussi sur ce verre, malgré l'imperfection du travail, quelques-uns des linéaments qui avaient été appropriés, dès le principe, à ces deux figures chrétiennes. *Saint Paul* y

(A) Voyez la planche 6me.

apparaît avec le *front dépouillé de cheveux*, avec le *nez droit et allongé*, qui constituaient, aux yeux des païens eux-mêmes, les deux principaux traits de sa figure [377]. *Saint Pierre* s'y montre de même avec cette *touffe de cheveux sur le haut du front* qui dut former de bonne heure aussi l'un des éléments conventionnels de son image : d'où l'on voit que les artistes, chargés d'exécuter de pareils travaux, suivaient un modèle consacré, en reproduisant toujours le même type.

En fait de peintures proprement dites, représentant la figure *en pied* des deux apôtres, qui se trouvent dans les catacombes de Rome, je citerai particulièrement celle d'une chapelle du *cimetière de Sainte-Priscille*, où *saint Paul* apparaît *debout*, les deux mains étendues, dans l'attitude de la *prédication*, vêtu d'une manière qui convient à ses longs voyages, avec cette espèce d'auréole autour de la tête appelée *nimbe*, qui ne se montre que rarement sur les monuments chrétiens antérieurs au cinquième siècle, et avec l'inscription PAVLVS PASTOR APOSTOLVS, qui suffirait, à défaut de tout autre indice, pour le faire reconnaître dans cette peinture, publiée d'abord par Boldetti, et reproduite avec plus d'exactitude par Bottari [378]. Je citerai encore les peintures d'un oratoire chrétien, pratiqué au VIIe siècle dans une des salles abandonnées des *Thermes* de Titus, et découvert en

1812. Sur un des murs de cet oratoire, la figure en pied du *Christ*, de grandeur naturelle, était placée entre celles des deux apôtres, *saint Pierre* et *saint Paul*, l'un et l'autre encore *sans aucun attribut*. Malheureusement, cette peinture, trop superficielle, se détacha de la muraille presque aussitôt qu'elle fut découverte, et il n'en reste plus qu'une description faite par un témoin oculaire [379].

S'il entrait dans le plan de notre travail de faire connaître toutes les peintures, soit sur mur, soit sur verre, qui appartiennent à l'iconographie chrétienne, et qui se sont trouvées dans les catacombes de Rome, il est encore plus d'un portrait de saint et de martyr que j'aurais à signaler à l'intérêt de nos lecteurs. De ce nombre, je citerais la figure de *quatre martyrs*, recevant la *couronne* des mains du *Christ*, figuré en buste, dans la partie supérieure du tableau, et celles des *SS. Marcellin*, *Pollion* et *Pierre*, l'un desquels tient la *couronne du martyre*, d'une main cachée sous son vêtement [380]; mais ces peintures, du cimetière de Saint-Pontian, doivent avoir été exécutées sous le pontificat d'Hadrien Ier, vers la fin du VIIIe siècle, et conséquemment, elles s'éloignent de l'époque du christianisme primitif, ainsi qu'on le reconnaît sans peine à tous les caractères du style et de l'exécution. La figure de *sainte Cyriaque*, debout, dans

l'attitude de la *prière* [381] ; celles de *sainte Priscille* [382], et d'une *sainte inconnue* [383], tirées des *cimetières de Sainte-Cyriaque, de Sainte-Priscille* et *de Sainte-Agnès*, appartiennent à une plus haute antiquité ; l'exécution en est d'un mérite supérieur, et, sous ce rapport, elles ont aussi plus d'intérêt. En fait de personnages peints sur les verres, que le mérite d'une vie sainte, joint à celui d'une mort héroïque, a fait inscrire dans les fastes de l'Église, je citerais particulièrement *saint Étienne*, *saint Cyprien*, *saint Laurent*, *sainte Agnès*, dont l'image se reproduit le plus souvent, celles des deux derniers surtout, sur les verres peints des catacombes [384] ; mais il suffit des indications qui ont été données jusqu'ici, pour mettre nos lecteurs en état d'apprécier quel riche trésor d'antiquités chrétiennes nous ont conservé les cimetières sacrés de Rome, j'aurai rempli suffisamment l'objet que je me suis proposé dans ce *Tableau des catacombes de Rome* ; si j'ai pu leur inspirer le désir d'approfondir par eux-mêmes une foule de questions archéologiques, liées aux plus graves sujets de l'histoire du christianisme, qui résultent de l'observation de ces monuments, et où l'intérêt des souvenirs supplée presque toujours à l'imperfection des travaux.

NOTES.

1. Prudent., *Peristephan. Hymn.* XI, v. 159, sqq.

2. On trouve une bonne description des catacombes de Naples dans les Voyages de Keyssler, *Reisebeschreibungen*; Th. II, p. 796, ff.

3. Plusieurs de ces inscriptions sont rapportées par Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterj di Roma*, p. 286; et par Bottari, *Pitture e sculture sagre, estratte dai cimiterj di Roma*; t. I, p. 11.

4. Ciceron., *pro Cluent.*, c. 13 : *Asinius autem, brevi illo tempore, quasi in hortulos iret, in arenarias quasdam extra portam Exquilinam perductus occiditur.*

5. Sueton., *in Neron.*, § 48.

6. Vitruv., *de Architect*, II, 4.

7. Bottari, *Pittur. e Scult. sagr.*, etc.; t. I, p. 11.

8. Visconti, *Monumenti degli Scipioni*, dans ses *Opere varie*, t. I, p. 8-10; ed. Milan., 1827. Si le P. Lupi, qui a nié que les carrières de pouzzolane aient jamais servi pour les sépultures des familles romaines, eût eu connaissance de ce *tombeau des Scipions*, découvert en 1780, il eût certainement modifié son opinion; voy. ses *Dissertazioni*, t. I, p. 63.

9. Varron., *de L. L.* l. IV, c. 12, t. I, p. 11, ed. Bipont.; Fest. *v.* Puticuli.

10. Agrest. *de controv. Agror. ap.* Script. *de R. Agr.*, p. 60, ed. Goes. Amstel., 1674. Le P. Lupi, *Dissertazioni*, I, § CXXXIX, p. 63, explique le mot *culinæ*, dans

le sens de *cuisines*, d'après l'usage de déposer sur le bûcher des mets qui se brûlaient avec les morts, ou qui servaient au repas des morts. Mais le témoignage du grammairien latin n'autorise en aucune façon cette étrange interprétation, et il me paraît bien plus probable que le mot *culinæ* est ici un diminutif de *puticulæ*.

11. Horat. *Serm.*, I, 8, 7-16.

12. Propert. *Eleg.* III, 22, 24. Mais peut-être que Properce n'a voulu parler ici que de son habitation qui était *sur l'Exquilin*, *Eleg.* IV, 8, 1.

13. Schol. Horat. *ad Epod.* V; cf. Plutarch. *in Galb.*, § 28.

14. Basnage, *Histoire de l'Église*, liv. XVIII, c. 5; *Voy.* à ce sujet une lettre écrite de Rome, et insérée dans *l'Histoire des ouvr. des Sav.* de Bayle, Mai 1688, p. 38-50.

15. *Voy.* Bottari, *Pittur. e Scultur.*, etc., t. I, p. 17, 78, et al. Bottari écrit toujours *polyandrum*; c'est *polyandrium* qu'il faut écrire, puisque ce mot n'est que le mot grec πολυάνδριον sous une forme latine. *Voy.* Lupi, *Dissertazioni*, I, § CXXIX, p. 59.

16. Varron., *de L. L.* IV, 12 : *Puticulæ* quòd *putescebant* ibi CADAVERA projecta; qui locus publicus EXTRA Exquilias. *Voy.* Lupi, *Dissertazioni*, etc. I, § CXXIX, p. 59-60.

17. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, p. 8.

18. Martial., *Epigr.* VIII, 75, 9-10.

19. Acron *ad* Horat. *Serm.* I, 8, 8 : Hùc aliquando CADAVERA portabantur plebeïorum sive servorum : nam sepulcra publica erant anteà.

20. Juvenal., *Satyr.* XV, 139; cf. Fulgent. Placid., *de prisc. serm. post. init.* On sait que ces tombeaux d'enfants, inhumés et non brûlés, s'appelaient d'un nom propre, *subgrundarium*.

21. Philostrat. *Heroïc.* 125.

22. Tertullian., *Apologet.*, c. XLVIII. *Voy.* encore ici Lupi, *Dissertazioni*, I, § CLXII, p. 65.

23. *Voy.* le curieux ouvrage de Gori, intitulé : *Monumentum sive Columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ et Cæsarum*, Florentiæ, 1727, in-fol.

24. Ce tombeau a été dessiné et publié, dans tous ses détails, par J.-B. Piranesi.

25. Tertullian., *de Coron.*, c. XI ; Minut. Fel., *Octav.*, c. XI et XXXIV.

26. C'est l'opinion de M. d'Agincourt, qui a donné le plan de ces catacombes, *Architecture*, pl. IX, n. 16, et qui n'a fait, en cela, que constater le résultat des recherches du P. Marangoni, dans l'*Appendix* de sa *Dissertation* intitulée : *Acta S. Victorini*, Romæ, 1740.

27. *Voy.* celle dont M. d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, *Architecture*, a donné, pl. IX, nos 17 et 19, un plan et une coupe ; *voy.* p. 19.

28. Je rapporterai ici une de ces inscriptions, pour donner une idée de la barbarie du langage romain des chrétiens de cet âge ; elle est publiée dans Boldetti, *Osservaz. sopr. i Cimiterj*, p. 53 :

IN CRVPTA NOVA RETRO SAN
CTVS EMERVM SE VIVAS BALER
RAE T SABINA MERVM LOC
V BISONI A BA PRONE ET A
BIATORE

Il faut la lire ainsi :

In crypta nova retro san-
ctos, emerunt se vivis Valer-
ia et Sabina merum loc-
um bisonium (*pour deux corps*) ab Aprone et a
Viatore.

29. Rœstell's *Roms Catakomben*, etc., p. 359.

30. Tertullian. *ad Proc. scapul.* c. III; *Quum de Arcis sepulturarum nostrarum adclamassent.*

31. C'était l'opinion de Buonarotti, *Osservaz. sui Vetri antichi*, etc., p. XII, suivie par Boldetti, p. 6-7.

32. Ces témoignages, tirés de divers *Actes de Martyrs*, ont été cités par Bottari, *Pittur. e Scult.*, etc., t. I, p. 13; et par Marangoni, *Act. S. Victorin.*, p. 62.

33. Bottari, *ibid.*, t. II, p. 20.

34. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LVII.

35. Idem, *ibid.*, t. II, tav. XC, XCVIII, XCIX, C, CI, CXVIII.

36. Arringhi, *Rom. Subterr.*, t. II, p. 283; Bottari, *Pittur. e Scult.*, etc., t. II, tav. CLXXI.

37. Boldetti, *Osservazioni*, etc., lib. I, c. XV, p. 60. *Voy.* aussi p. 62, tav. 2.

38. *Apud* Boldett., *ibid.*, p. 53, 59, 65; et *apud* Bottar., t. III, p. 132.

39. Arringhi, *Rom. Subterr.*, t. I, p. 417. *Voy.* aussi Muratori, *Thes.*, t. IV, p. 1863, nº 9.

40. *Oper.* D. Hieronym., t. IX, *Epist.* 13 *ad Rust. Narbon.* Il en est encore fait mention dans la 62e *Épître* de saint Augustin. Sur le rang qu'occupaient les *Fossores* dans la hiérarchie de la primitive Église, *voy.* Godefroy, *ad Cod. Theod.*, l. XIII, t. I, l. 1; et le P. Goar, *not. ad ordinaz. del Lettore*, p. 238.

41. *Voy.* cette circulaire dans la collection des *Pères apostoliques* de Coutelier, t. II, p. 200, Antuerp., 1698.

42. C'est de cette coutume de la primitive Église qu'est dérivé l'usage des sépultures dans les églises, qui a régné durant tout le moyen âge, et qui prévaut encore à Rome.

43. D. Augustin., *de cur. ger. pro mort.*, cap. ult.: Quod vero quisque apud MEMORIAS MARTYRUM sepelitur, hoc tantum mihi videtur prodesse defuncto, ut commendans eum etiam martyrum patrocinio, affectus pro illo supplicationis augeatur.

44. S. Hieronym., *in Ezechiel.* c. XL : Dum essem Romæ puer, et liberalibus studiis erudirer, solebam cum cæteris ejusdem ætatis et propositi, diebus dominicis sepulcra apostolorum et martyrum circuire, crebroque cryptas ingredi, quæ in terrarum profunda defossæ ex utraque parte ingredientium per parietes habent corpora sepultorum, et ita obscura sunt omnia, ut propemodum propheticum illud compleatur : descendunt in infernum viventes; et rarò desuper lumen admissum horrorem temperet tenebrarum, ut non tam fenestram, quam foramen dimissi luminis putes. Rursumque pedetentim proceditur, et cæca nocte circumdatis illud virgilianum occurrit : horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent.

45. Bottari, *Pittur. e Scult.*, etc., t. I, p. 17.

46. Idem, *ib d.*, t. I, p. 10, et t. II, p. 160.

47. C'est dans les *Actes des SS. Marcellin et Pierre*, à l'occasion du martyre de sainte Candide, que se trouve le passage suivant : *Sanctam verò Candidam atque virginem, per præcipitium, id est per* luminare cryptæ *jactantes, lapidibus obruerunt.* Ces *Actes* sont rapportés dans le recueil des Bollandistes, 2 juin, n° 10, p. 173.

48. Sur l'usage des *cierges*, dérivé de ce qui se pratiquait dans les catacombes, et suivi dans la primitive Église, nous avons le témoignage de Prudence, *Peristeph*, *Hymn.* II : *nocturnis sacris adstare fixos* CEREOS ; et celui de S. Paulin de Nole, *Poëm.* XVIII, v. 96—98 :

> Clara coronantur densis altaria lychnis;
> Lumina CERATIS adolentur odora PAPYRIS;
> Nocte dieque micant.

49. M. Bœstell, avec le bon esprit qui le distingue, juge très difficile à admettre la prétendue découverte de Keyssler, et il essaie, en tout cas, d'en donner une explication qui s'accorde avec la destination chrétienne des catacombes; voy. *Roms Katacomben*, p. 389-90; mais son

explication n'est pas satisfaisante, et l'assertion de Keyssler n'a véritablement aucune valeur.

50. Ce tombeau chrétien, qui avait subsisté jusque dans le xve siècle, fut détruit sous le pontificat de Nicolas V, lorsqu'on posa la première pierre de la construction de la basilique actuelle du Vatican ; mais le plan nous en a été conservé par Ciampini, *veter. Monim.*, t. III, tav. VII, c. 4, avec beaucoup de détails recueillis en dernier lieu par Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, p. 53-54.

51. On en voit la coupe, avec les détails, dans le Recueil de Bottari, t. III, tav. CLVI, p. 91-92.

52. Bottari, t. III, tav. CLXXXV, p. 159.

53. Idem, t. I, tav. IV, n° 1-9 ; et t. II, tav. XCIV, p. 112.

54. *Temple de la Toux*, tombeau de la famille *Tossia* ; *voy.* Fabretti, *Inscript.* p. 651, n. 441, 442.

55. Arringhi, *Rom. Subterr.*, t. I, p. 348.

56. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. XLIV, p. 198-201.

57. Cette tradition, qui s'appuie sur deux témoignages contradictoires, celui du pape saint Grégoire-le-Grand, et celui du bibliothécaire Anastase, est un de ces problèmes de l'histoire ecclésiastique qu'il ne me convient, à aucun titre, de discuter ici. On trouvera, d'ailleurs, cette question traitée avec beaucoup de soin par Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, p. 30-33.

58. Le calendrier publié par Boucher contient ce qui suit, sous la date : XVIII *Kal. Oct. Cypriani Africæ, Romæ celebratur in Callisti.*

59. C'est ce qui est prouvé par le *Liber Pontificalis* et par l'écrit intitulé : *Depositio Episcoporum.*

60. Le calendrier de Boucher contient aussi cette notion sous la date : *Pridie Idus Oct. Callisti, in via Aurelia, milliario III.*

61. S. Gregor. *Epistol.* lib. IV, Ep. 50, ind. 12.

62. *Voy.* dans le *Corp. Historic. med. ævi*, d'Eccard, l'écrit intitulé : *Imperia Cæsarum*, t. I, p. 31.

63. *Apud* Montfaucon. *Diar. Ital.* in fin., p. 286.

64. Tous ces faits sont bien exposés par M. Rœstell, *Roms Catacomben*, p. 374-75.

65. Le témoignage entier est rapporté par Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. II, p. 14. On ignore, du reste, dans quelle partie des catacombes de Rome étaient ces fabriques du pape Fabianus; mais elles étaient antérieures à celles de saint Calixte.

66. *Epistol. ad Carol. Magn. in Act. concil.*, ed. Paris., 1714, t. IV, colonn. 812. Ce pape fut enseveli dans le *cimetière de Sainte-Priscille*, selon Anastase. Il s'agit donc ici d'une chambre de ce cimetière.

67. Prudent., *Peristeph.*, *Hymn.* XI, v. 183, sqq. :

Nec PARIIS contenta aditus obducere SAXIS,
Addidit ornando clara talenta operi.

68. Bottari, *Pittur.* etc., t. II, tav. C, p. 127; tav. CXIX, p. 157.

69. Boldetti, *Osservaz. sopr. i Cimiterj*, lib. I, c. III, p. 10-11.

70. *Voyez* dans Eusèbe, *Histor. Eccles.*, lib. IX, c. 2, l'édit de Maximin qui a rapport à la persécution d'Antioche; et pour ne pas citer d'autres actes pareils, rapportés par le même auteur, *ibid.*, lib. VII, c. II, joignez y les *Act. procons. S. Cypriani*, dans Ruinart, p. 216.

71. S. Cyprian. *Epist.* 80 *ad Success.*, p. 333, ed. Fell. : *Xystum autem in* Cœmeterio *animadversum esse sciatis*, VIII. *Id. Aug. die, et cum eo Quartum.*

72. Baron., *ad Ann.* 755, n. IX; et *ad Ann.* 761, n. III.

73. Bingham, *Origines*, P. III, p. 129.

74. Borgia, *Confess. Vatic. beat. Petr.*, p. 139.

75. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. II, tav. CXXXVIII, p. 46; *voyez-en* d'autres, dans Arringhi, *Rom. Subterr.*, l. IV, c. 18, p. 141; et l. VI, c. 48, p. 662.

76. Bottari, t. III, p. 75 : È certo, che queste cappellette..., furono un rozzissimo abbozzo delle Chiese e delle Basiliche edificate dipoi.

77. Anastas. Bibl., *in vit. S. Felic.*, n° 2. Saint Félix siégea de l'an 269 à l'an 274, sous Claude-le-Gothique et sous Aurélien. *Voy.* Labus, *Fasti della Chiesa*, t. V, p. 660.

78. Prudent. *Peristeph.*, *Hymn.* v, v. 513, sqq. :

Sed mox subactis hostibus,
Jam pace justis reddita,
ALTAR quietem debitam
Præstat BEATIS OSSIBUS.

79. Boldetti, *Osservazioni*, etc., lib. I, c. IV, tav. 1, 2, p. 14-15. *Voy.* ces plans reproduits par M. d'Agincourt, *Architecture*, pl. XIII, n°s 3 et 4.

80. Bottari, *Pitture*, etc., t. II, tav. XCII.

81. Cabbot, *Stucchi figurati*, etc. Roma, 1795.

82. Bottari, *Pitture*, etc., t. II, tav. CXXI.

83. Anastas. Biblioth., *in vit Marcellin.*, n° 4 : Sepelivit in via Salaria, in cœmeterio Priscillæ in CUBICULO CLARO, quod patet usque in hodiernum diem.

84. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. II, tav. LIII, p. 14-15.

85. Mabillon, *Mus. Ital.*, t. I, p. 1, p. 112; Montfaucon, *Diar. Ital.*, p. 118.

86. En l'an de J.-C. 116. *Voy.*, sur l'époque de ce martyr, sur sa qualité très douteuse de préfet de Rome, et sur la sincérité de ses actes, qui paraissent dater du VIIe siècle et avoir subi de graves interpolations, les savantes recherches du P. Corsini, *Ser. Præfect. Urb.*, p. 54-56.

87. *Pitture antiche ritrovate in una vigna accanto il V. Ospedale di S. Giovanni in Laterano, l'anno* 1780, Roma, 1783, in-fol., tav. III, IV, V.

88. Le texte de Prudence mérite d'être rapporté ici,

Peristeph., *Hymn.* v, v. 513; et *Hymn.* xi, v. 171, sqq.:

Illa sacramenti donatrix MENSA, eademque
Custos fida sui martyris apposita,
Servat ad æterni spem judicis ossa sepulcro,
Pascit item sanctis Tibricolas dapibus.

89. Je profite de cette occasion pour consigner ici un fait curieux, c'est qu'en travaillant, en 1829, aux réparations de l'ancien autel de la chapelle du baptistère de Saint-Marc, à Venise, on eut lieu de lever la précieuse pierre de granit oriental qui sert de *mensa*; et sous cette table, on trouva un bel autel antique, dédié au Soleil, dont l'inscription a été publiée et expliquée par mon savant ami, le docteur Labus, *Nuov. Ricoglitor.*, Febb. 1830, n° LXII.

90. Bellori, *Pict. vet. sepulcr. Nason.*, tab. II et IV.

91. Boldetti, *Osservazioni*, etc., lib. I, c. 9, tav. XXXIV, p. 35; d'Agincourt, *Architecture*, pl. XIII, n° 2.

92. Boldetti, *ibid.*, p. 32. Rien n'établit mieux la *forme*, le *nom* et l'*usage* des autels chrétiens appelés *memoriæ*, que le célèbre passage de saint Augustin, *de Civitat. Dei*, lib. VIII, c. ult.

93. *Voyez*-en le plan donné par M. d'Agincourt, *Architecture*, pl. XIII, n°s 23, 24, 25. Le P. Lupi cite aussi l'église souterraine de Saint-Hermès, à l'occasion de la *tribune*, trait essentiel des églises chrétiennes, dont elle offre le modèle primitif, *Dissertazioni*, I, § XXII, p. 14.

94. On voit un pareil *demi-cercle* à l'extrémité du plan de quelques basiliques romaines, notamment à celui de la basilique Aemilia, sur le Forum; et l'on sait que c'est dans cette partie demi-circulaire nommée *tribunal*, Vitruv., v, 1, que siégeaient les magistrats romains chargés de rendre la justice; mais, malgré cette analogie, je persiste à croire que la *tribune* des basiliques chrétiennes a eu son type originaire dans les catacombes, tout en

accordant que cette disposition des basiliques profanes favorisa l'adoption que firent à leur tour les chrétiens du plan de ces édifices, pour celui de leurs églises, comme le prétend le P. Lupi, *Dissertazioni*, I, § XXVI, p. 15.

95. Euseb., *vit. Constant.*, lib. III, c. 50.

96. *Voy.* dans Bottari, le plan et les détails de ce monument, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. IV, et t. II, tav. XCIV, p. 112-116

97. Boldetti en a donné le catalogue, *Osservazioni*, lib. I, c. IX, p. 32.

98. Ciampini lui-même, témoin de ces destructions, décrit ou cite plusieurs exemples de ce genre, *veter. Monim.*, t. I, p. 181-182, et il rapporte les dessins de plusieurs autres, tav. XLIII, XLIV et XLV. Bottari exprime les mêmes plaintes, précisément à l'occasion de la destruction des anciennes confessions, *Pitture*, etc., t. I.

99. D'Agincourt, *Architecture*, pl. XIII, n° 17.

100. Je me contenterai de citer pour exemple la monnaie de *Zéla*, gravée dans le cabinet de M. Allier, pl. VIII, n. 6.

101. Ciampini, *veter. Monim.*, t. I, tab. XLIII, n° 3.

102. Bottari, t. III, tav. CXXXVI.

103. Il a été publié par M. d'Agincourt, *Architecture*, pl. XII, n°s 4 et 5.

104. Ciampini, *loc. laud.*, t. I, p. 178-179.

105. Sur l'étymologie de ce mot, *voy.* Ducange, *Glossar. med. et infim. Latinit.*, *h. v.*, et *Constantin. Christ.*, n° 57; Macri, *Hierolexicon*, *h. v.*; Bingham, *Origin. et Antiq. Ecclesiast.*, t. III, lib. VIII, c. VI, § XVIII. Un mot plus ancien, et dont la véritable origine n'est pas moins incertaine, est celui d'*Apellarea* ou *Apellaria*, sur lequel on peut consulter Pacciaudi, *de Umbell. Gestat.*, p. 56-57.

106. Ciampini, qui a donné un dessin de cette *confession*, tab. XLV, n° 4, désigne lui-même l'autel par ces

mots : *quadratus sarcophagus*, p. 183; mais il a laissé échapper, par inadvertance ou par tout autre motif, l'observation des *masques imités de l'antique*, qui décorent la frise.

107. *Voyez-en* un exemple dans un sarcophage chrétien, d'Arles en Provence, publié par Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, t. III, pl. LXV, n° 3.

108. Gregor. Turon., *de Glor. Mart.*, lib. I, c. 28. Le passage de notre vieil historien national est rapporté, avec d'autres témoignages à l'appui, par Boldetti, lib. I, c. 9, p. 35-36. Voy. aussi la *lettre d'Eusèbe à Théophile*, par D. Mabillon, p. 104-106.

109. *Lettre d'Eusèbe*, p. 107.

110. Anastas. Biblioth., *in S. Sylvestr.*, § 17 : *Super corpus B. Petri quod ære conclusit, fecit Constantinus crucem ex* AVRO *purissimo, pensantem lib.* CL *ad mensuram loculi, ubi scriptum est hoc,... ex litteris puris nigellis in cruce ipsa.*

111. Gruter, p. MCLXIII, n° 8.

112. L'inscription qui constate ce fait, et qui a été placée, par l'ordre même d'Urbain VIII, sous le portique du Panthéon, où elle se lit encore aujourd'hui, est rapportée par C. Fea, dans sa dissertation *sulle Rovine di Roma*, ajoutée à la fin de la traduction italienne de *l'Histoire de l'Art*, de Winckelmann, t. III, p. 408-409.

113. S. Hieronym. *Epistol.* VIII *ad Demetr.*

114. *Concil. Illiberit.* can. 36.

115. Bottari, *Pitture*, etc., t. III, p. 106.

116. Tertullian., *in Hermogen.*, c. 1 : Pingit illicitè, nubit assiduè; legem Dei in libidinem defendit, in artem contemnit, bis falsarius et cauterio et stylo.

117. Cette observation s'applique à ce qu'a écrit à ce sujet le docteur Münter, dans ses *Antiquarische Abhandlungen*, p. 60; et à ce que j'en ai dit moi-même, dans mon *Discours sur l'Art du christianisme*, où j'ai trop accordé à l'opinion de ce savant, p. 6-7.

118. Tertullian., *de Idololatr.*, c. VII.

119. Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, n° CII, p. 587.

120. *Voy.* les savantes explications données à ce sujet, et à plusieurs reprises, par Bottari, *Pitture*, t. I, p. 62, 74, et 102; t. II, p. 99.

121. *Const. Apostol.*, lib. V, c. 7 : Præterea credimus RESVRRECTIONEM fore vel ob ipsam Domini resurrectionem. Ipse enim est qui LAZARVM... ressuscitavit... Qui IONAM viventem... eduxit de ventre ceti.... qui TRES PVEROS ex fornace Babylonia, et DANIELEM ex ore leonis, is non carebit viribus ad suscitandum nos quoque.... Qui PARALYTICVM sanum in pedes statuit,... et CÆCO a nativitate, quod deficiebat,... reddidit, is ipse nos quoque ad vitam revocabit. Qui ex QVINQVE PANIBVS et DVOBVS PISCIBVS QVINQVE MILLIA virorum satiavit,... et ex AQVA VINVM confecit.... item ex morte sublatos vitæ reddet. Il y a dans ce beau passage la plupart des traits de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se reproduisent le plus souvent dans les cimetières chrétiens, réunis et rapportés à une pensée commune; or, c'est certainement un fait bien remarquable qu'un pareil rapprochement.

122. Mot latin dérivé du grec κηποτάφιον. *Voyez*, du reste, sur cette pratique antique, d'ériger le *tombeau dans un jardin*, τάφον ἐν κήπῳ, le livre de van Goens, intitulé : *Diatriba de Cepotaphiis*, Traj. ad Rhen. 1763, in-8°.

123. D. Martenne, *de Antiq. Eccles. Ritib.*, lib. III, c. 14, n° 9. *Voyez* les nombreux témoignages recueillis sur ce trait d'archéologie chrétienne, par Bottari, t. I, p. 165; t. II, p. 123, et t. III, p. 49.

124. Bottari, t. III, p. 138.

125. Tertullian., *de Idololat.*, c. XV : Plures jam invenies Ethnicorum fores sine lucernis et LAVREIS, quam Christianorum.

126. Catull., *Poemat.* LXIV, v. 79; Juvenal., *Sat.* VI, v. 79 et 228; et al.

127. S. Gregor. Nazianz., *Orat.* XXXVIII, p. 615.
128. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CXXXIX.
129 Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXIII.
130. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLX.
131. Idem, *ibid.*, t. II, tav. CXIII.
132. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LXIII.
133. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLX.
134. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LXVII.
135. Idem, *ibid.*, t. II, tav. XCII.
136. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LIX; t. III, tav. CLXXII, CLXXIX et CLXXXIV.
137. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXIV.
138. Idem, *ibid.*, t. II, tav. CXXVII, et t. III, tav. CLX.
139. Idem, *ibid.*, t. II, tav. XCIII, C, CXVIII.
140. Idem, *ibid.*, t. II, tav. CV, CXX.
141. Tous les témoignages ecclésiastiques concernant ce point d'antiquité chrétienne ont été recueillis avec soin, et à plusieurs reprises, par Bottari, t. I, p. 142 et 180, t. II, p. 64, 74, 151 et 179; t. III, p. 122; *voy.* aussi Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 120.
142. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CLIII, CLX, CLXI.
143. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLIV.
144. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLIII.
145. Marangoni, *Act. S. Victorin.*, p. 87.
146. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. CIX-CXX. Ce nom est écrit HAIO BOPA, certainement pour HAIOΔΩPA. Bottari y voit deux noms différents HAIOC et BOPA, sans pouvoir se rendre un compte bien satisfaisant de ce dernier nom, d'une forme si singulière; du reste, il regarde ces noms comme appartenant aux deux jeunes Chrétiens dont ils accompagnent la figure; *voy* p 159.
147. Les trois morceaux de peinture antique dont il s'agit sont gravés en vignettes dans le troisième volume de Bottari, savoir, celui du milieu, au bas de la page 192, et les deux autres, sur le frontispice même du volume et en tête de la préface.

148. Gruter, p. DXLV, n. 5, et DLXI, n. II; DLXII, n. 4; DXXVI, n. 5.

149. Sur un bas-relief antique représentant la fable de *Mars* et *Rhea*, la *Parque* tient une *haste* où est attaché un *zodiaque* pour indiquer l'*horoscope de Rome; voy.* Zoëga, *Bassirilievi di Roma*, tav. LII.

150. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CLX.

151. Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, n° LIX, p. 574; Maffei, *Mus. Veron.*, p. CCLXXIX, n. 1.

152. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. LXIII.

153. Elle est publiée dans un recueil allemand intitulé: *Goetter und Heroeder Griechen und Roemer*, Taf. XIII, p. 115, Berlin, 1826, in-4°.

154. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. LXXI; Boldetti, *Osservazioni*, etc., t. I, c. 7.

155. Mamachi, *Antiquit. christian.*, t. III, n° 81.

156. Philostrat. Jun. *Imag.* VI; Lucian., *de Astrolog.*, § 10.

157. J'ai réuni sur ce point les notions les plus détaillées dans mon *premier Mémoire sur les Antiquités chrétiennes*, p. 133-141; et j'y renvoie mes lecteurs.

158. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. CVIII et CIX.

159. *Pittur. d'Ercolann*, t. I, tav. XIV; *R. Mus. Borbon.*, t. I, tav. XXIII: Zahn's *Ornament. aus Pompei*, Taf. 90.

160. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. CXXVII.

161. Idem, *ibid.*, t. III, p. 1, 110 et 218.

162. *Pittur. d'Ercolan.*, t. I, p. 270, 35); t. II, p. 17; t. III, p. 47; Buonarotti, *Vetri antich.*, p. 60, sgg.; Marangoni, *delle Cose*, etc., p. 140-144; Ciampini, *vet. Monim.*, t. I, p. 112, sqq.; Bottari, t. III, p. 88-89.

163. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CLV.

164. Buonarotti, *Vetri antich.*, p. 166; Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 268, 370.

165. Les *Danaïdes*, occupées à remplir un *grand tonneau*, sont le sujet d'un beau vase peint, de style

grec, du *Musée Blacas.*, pl. IX. Ce *tonneau* est precisément de la forme du vase nommé par les Grecs πίθος; c'est le même vase où l'on voit *Eurysthée* caché, au moment où Hercule apporte au roi de Mycènes le sanglier d'Érymanthe, sujet de tant de vases peints et de bas-reliefs antiques; c'est enfin le même vase qui servait d'habitation à Diogène, tel qu'on le voit représenté sur un célèbre bas-relief de la villa Albani.

166. *Anthol. Palat.*, adesp. n. DCLXVIII, t. IV, p. 259, ed. Lips. Cf. Jacobs. *Animadv.* t. XII, 242.

167. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CLXXXIV.

168. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLV.

169. Gruter, p. DCLXX, n. 5.

170. Tertullian., *de Pudicit.*, c. 7 et 10.

171. Euseb. *in Vit. Constant.* l. III, c. 49; cf. *in Laud. Constant.*, l. II, c. 2.

172. Pachô, *Voyage de la Cyrénaïque*, pl. LI, p. 376.

173. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. LV.

174. Idem, *ibid.*, t. I, tav. XLVIII.

175. Bellori, *Pictur. antiq. sepulcr. Nason.*, tab. XXII, Rom., in-fol., 1750.

176. Cette lampe a été publiée par Bottari, en guise de vignette, t. III, p. 79, et il en a donné l'explication, *ibid.*, p. 77.

177. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. LXXVIII.

178. Idem, *ibid.*, t. II, tav. XCVII, CV, CVII, CXIII, CXVI, CXVIII, CXXVII.

179. D'Agincourt, *Histoire de l'Art*, *Peinture*, pl. VIII, n° 4.

180. Bottari, *Pitture*, t. II, tav. CIII.

181. Bellori, *Pict. antiq.* etc., Append., tab. III, n° 6.

182. Bottari, *Pitture*, t. I, tav. XX, XXXVI.

183. Pausan., IX, 22, 2.

184. Calpurn., *Eclog.* V, 39, sqq.:

Te quoque non pudeat, cum serus ovilia vises,
Si qua jacebit ovis, partu resoluta recenti,
HANC HUMERIS PORTARE TUIS.

185. Tibull., *Eleg.* I, I, 11-12 :

Non AGNAMVE sinu pigeat fœtumve capellæ
Desertum oblitâ matre REFERRE DOMVM.

186. Maffei, *Raccolta di Statue*, tav. CXXII.

187. Bottari, *Pitture*, t. III, p. 166-167.

188. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXXVII, n° 2, p. 163.

189. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LXXXV, LXXXVII, CXXVI, CXXX; t. III, tav. CXXXV, CXXXVI.

190. Ce mythe est raconté, avec toutes ses circonstances, par le scholiaste d'Homère, *ad Iliad.*, XX, 145, d'après Hellanicus, qui, sans doute, en avait puisé la tradition dans quelque ancien poète. *Voy.* Hellanic. *Fragment.* CXXXVII, p. 145-147, ed. Stürz. Le même fait est raconté, avec d'autres détails, par le scholiaste de Lycophron, *ad.* v. 34.

191. Je ne fais que suivre ici l'opinion de Bottari, qui a rapproché lui-même des monuments chrétiens et des traditions bibliques relatives à l'aventure de Jonas, les monuments et les témoignages qui ont rapport au mythe d'*Hercule englouti par une baleine*. *Voyez* ce qu'il dit à ce sujet, t. III, p. 42.

192. Philostr. Jun. *Imag.*, c. XII.

193. S. Hieronym. *Epistol.* CVIII, ed. Veron. : Joppen quoque fugientis portum Jonæ, et ut aliquid perstringam de fabulis poëtarum, religatæ ad saxum Andromedæ spectatricem.

194. Idem, *Comment. in Jon.*, c. I.

195. Joseph., *Bell. Judaïc.*, l. III, c. VIII, n° 3.

196. Pompon. Mel., I, 13.

197. Plin., *H. N.* V, 31 ; IX, 5.

198. Nicol. Damasc. *Fragm.*, p. 122, ed. Orell.

199. S. Johan. Chrysost. *de perfect. Carit.*, t. VI, p. 748, ed. Sav.

200. Beros. *Fragm.*, p. 50, ed. Richter.

201. *Voyez*, au sujet des médailles d'*Apamée*, ce qui a été dit dans mon *premier Mémoire*, p. 115-117.

202. Bottari. *Pitture*, t. II, tav. LXXIII, n° 2 et 3. Comparez d'autres peintures du même sujet, t. II, tav. LXXXIII, t. III, tav. CXL, avec le bas-relief d'un sarcophage, t. II, tav. LXXXIV, où *Moïse* est barbu.

203. Bottari, *ibid.*, t. II, tav. LXI.

204. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXXI.

205. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXXVI.

206. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXX.

207. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CXXX.

208. Ciampini, *vet. Monim.*, t. I tav. 47.

209. Bottari, *ibid.*, t. III, tav. CLXXX.

210. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLIII.

211. Idem, *ibid.*, t. I, tav. XLV.

212. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXI, n° 3.

213. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLXXVI : c'est peut-être une *Annonciation*.

214. D'Agincourt, *Histoire de l'Art*, *Archit.*, pl. XII.

215. J'ai traité de ce qui concerne les images du *Crucifix*, dans mon *Discours sur les types imitatifs de l'Art du christianisme*, p. 58-60.

216. C'est ce qu'avait aussi observé le docteur Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, p. I, p. 22 ; mais en donnant de ce fait remarquable une explication qui ne me paraît satisfaisante sous aucun rapport

217. Bottari, *Pitture*, t. III, tav. CLIII.

218. S. Augustin, *Epistol.* 93, n° 9.

219. Bottari, *ibid.*, t. III, tav. CXCI. Cette peinture est regardée, avec toute raison, par M. d'Agincourt, *Hist. de l'Art*, *Peint.*, pl. XII, n° 18, p. 23, comme une œuvre du xe siècle.

220. S. Hieronym. *Epistol. ad Heliodor.* : Basilicas Ecclesiæ, ... diversis FLORIBVS et arborum COMIS, VITIVMque PAMPINIS adumbravit.

221. S. Paulin. Nol., *S. Felic. Natal.* IX, v. 473, sqq.; *Natal.* X, v. 10, sqq., 171, sqq.

222. Cette lettre, monument si curieux pour l'histoire de l'art chrétien, est rapportée textuellement dans les *Actes* du second concile de Nicee, Act. 4, *apud* Labb. *Concil.*, t. VII. La traduction latine du passage principal en est citée par Boldetti, *Osservazioni*, p. 25-26.

223. S. Augustin., *cont. Julian.* l. V, c. 5 : A PICTORIBVS me didicisse quod Adam et Mulier ejus pudenda contexerint.

224. S. Gregor. Nyssen., *Oper.*, t. III, *de Divin. Fil.*, p. 276, ed. Paris. 1638; *ibid.*, t. II, p. 1011.

225. S. Nol., *S. Felic. Natal.*, IX, v. 515, sqq.; 605, sqq.; *Natal.* X, v. 22, sqq.

226. S. Gregor. Nyssen., *Oper.*, t. II, p. 1011.

227. S. Basil. *Oper.*, t. I, p. 515, ed. Paris. 1618.

228. Gerard. Vossii, *Not. in* S. Ephrem. *Orat. de quadrag. Martyr.* sub. fin.

229. Voyez la *Lettre* d'Astérius rapportée dans ces *Actes*, art. 6. Elle se trouve traduite, presqu'en totalité, dans les *Fasti della Chiesa*, t. IX, p. 382-387, et citée par le savant éditeur de ce bel ouvrage, M. Labus, dans la préface du tome XII, p. 15.

230. S. Paulin. Nol., *S. Félic. Natal.* X, v. 20-21. :

MARTYRIBVS mediam PICTIS pia nomina signant,
Quos par in vario redimivit gloria sexu.

231. Prudent., *Hymn.* IX *in S. Cassian.*, v. 10, sqq.; *Hymn.* XI *in S. Hippol.*, v. 123, sqq.

232. D'Agincourt, *Hist. de l'Art, Peinture*, p. 26.

233 P. Casimiro, *Memorie di Aracœli*, etc., c. 4, p. 33, et 7, p. 264; Marangoni, *delle Cose gentilesche*, etc., p. 430.

234. J.-J. Boissard., *Roman. Urb. Topogr. et Antiquit.*, part. I-VI, 1627, Fol.

235. *Mus. Brit.*, *Marbles*, p. V, pl. I, fig. 2, et pl. II, fig. 1.

236. Gruter, p. DLXXXIII, n° 10; Boissard, p. VI, tab. 128.

237. *Diar. Ital.*, c. XII, p. 164.

238. Dante, *Inferno*, c. IX. Ces sarcophages ont été décrits par un autre illustre ultramontain, Maffei, *Antiq. Gall.*, ep. 25.

239. Gregor. Turon., *Histor. Franc.*, IV, 12.

240. Voyez Ruffi, *Hist. de Mars.*, t. II, p. 129. Ils sont gravés dans les *Monuments de la France*, de M. de Laborde, t. I, pl. LXXI.

241. *Iter Italic.*, § 10, p. 81 : Sic profanis tumulis christiani NON RARO quasi propriis usi sunt.

242. Il est gravé dans l'*Admirandi*, tab. 58. J'en ai moi-même publié le couvercle qui était resté jusqu'à ce jour à peu près inédit. Voyez mes *Monuments inédits*, *Appendice*, pl. LXXII A, n. 2.

243. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. CLXCVI.

244. Casimiro, *Memorie di Aracœli*, p. III.

245. Ce sarcophage, transporté depuis au Musée du Vatican, est gravé dans le savant ouvrage de l'abbé Cancellieri, *de Secretar. Basil. Vatican*, tab. XIII.

246. Boldetti, *Osservaz. sopr. i sacr. cimiterj*, p. 466.

247. Millin, *Voyage au Midi de la France*, t. II, p. 122, pl. XXVIII, nos 4 et 5.

248. Le Même, *ibid.*, t. III, p. 156, 158, pl. XXVI, 4, et XXXVII, 3.

249. Le Même, *ibid.*, t. III, p. 536, pl. LXIV, 5.

250. On l'a vu long-temps au Musée des Grands-Augustins, et la description s'en trouve, n° 428 de la *Notice* de ce Musée.

251. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, p. 10-11.

252. Nicolaï, *della Basilica di S. Paolo*, tav. X, p. 273-286.

253. Vasari, *vit. de' Pittori*, etc., t. II, p. 184, ed. Milan.

254. P. Lasinio, *Raccolta di sarcofagi del Campo Santo di Pisa*, tav. LXXIII.

255. *Decameron*. Giorn. VI, nov. 9, éd. Rom.

256. Il est publié dans le recueil de Gori, *Inscript. ant. Etrur.*, t. III, tab. IX.

257. *Veron. illustrat.*, P. III, c. 3, p. 57, et *Mus. Veron.*, p. 484.

258. *Monum. di S. Ambrog.*, tav. 14, p. 99.

259. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. XXII et XLI.

260. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LXXXVI.

261. Marangoni, *delle Cose gentilesche*, etc., c. XIX.

262. Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 7.

263. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. XXVIII, p. 105.

264. Idem, *ibid.*, t. I, tav. XLII, p. 186-7.

265. *Pictur. ex antiq. codic. Vatican. Virgil.*, tab. VIIII.

266. Buonarotti, *Vetri antichi*, vignette, p. 1.

267. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, prefaz., p. 1, et spiegaz., p. 1, avec l'explication donnée, p. 47-52.

268. Arringhi, *Rom. Subterr.*, l. II, c. X, p. 335.

269. Bartoli, *Lucern. antich.*, P. III, n° 29; Bottari, *Pitture*, etc., t. III, p. 77, 79.

270. *Voyez* p. 81.

271. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. CLXIII, p. 114; cf. *ibid.*, t. I, p. 125.

272. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LXXXVI, p. 97.

273. *Inscript. ant. Etrur.*, t. III, p. 1, tab. VIII, n° 2. Gori fait, à ce sujet, l'observation que voici : Primævos Christianos interdum multa quæ apud Ethnicos frequenter occurrebant in eorum sepulcris, in suis admiscuisse, jam alii docti viri observarunt.

274. *Voyez* un fragment d'un beau sarcophage du Vatican publié par Bottari, t. I, tav. XXXI, n° 2, et un sarcophage d'Arles publié par Millin, *Voyage au Midi de la France*, pl. LXIII, n° 3. Ce sont *deux masques*

de ce genre qui se trouvent aux deux extrémités de la frise qui couronne la *confession* de la célèbre basilique de Saint-Laurent-*hors-des Murs*; et cette tradition s'était conservée assez avant dans le moyen âge, à en juger par le sarcophage où repose, à Perugia, le corps du bienheureux Egidio, dont le couvercle est orné de *deux masques* semblables, plus grossièrement exécutés. Ce sarcophage est gravé en guise de vignette, en tête de la *Préface* du tome II du recueil de Bottari.

275. Tels que celui de Jun. Bassus, dans Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. xv, et un autre, d'une exécution peut-être supérieure, bien que d'une époque plus basse, *ibid.*, t. I, tav. xxxiii; le *Ciel* y est *imberbe*.

276. Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 7, et *Medaglion. antich.*, *proem.*, p. 27.

277. *Voyez* mes *Monuments inédits d'Antiquité figurée*, *Odysséïde*, pl. lxix, p. 391-392.

278. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. cxxxvii, p. 44.

279. Boldetti, *Osservaz. sopr. i sacr. Cimiterj*, p. 216.

280. *Monuments inédits d'Antiquité figurée*, *Achilléïde*, pl. vi.

281. Euseb., *Histor. Eccles.*, l. vii, c. 18; consultez, sur ce point, le xe *Excursus* de l'excellente édition donnée par M. Heinichen.

282. S. Paulin. Nol., *S. Felic. Natal. iii*, v. 95; cf. Rosweid. *Not. ad h. l.*, t. II, p. 849-852.

283. S. Matth. xiii, 55. Le mot grec τέκτων, employé dans le texte sacré, comme celui de *Faber*, qui se lit dans la version latine de la Vulgate, désignent certainement un *ouvrier en bois*. Voyez, à ce sujet, Mazocchi, *de Ascia*, p. 283.

284. Ce verre a été publié et doctement expliqué par Gori, dans sa *Préface* sur le poëme de Sannazar, *de Partu Virginis*. Il fait maintenant partie du Musée Chrétien du Vatican.

285. *Monuments inédits d'Antiquité figurée*, *Orestéide*, pl. XXXII.

286. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. II, tav. XXXVIII, et t. III, tav. CXXXIV.

287. Idem, *ibid.*, t. II, tav. LI, et t. III, tav. CXXXVII.

288. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CXCIV.

289. Millin, *Voyage au Midi de la France*, pl. LXVII, 3, t. III, p. 538.

290. S. Clem. Alex., *Pædagog.*, lib. III, c. XI, t. I, p. 289, ed. Potter.

291. *Voyez* surtout, au sujet de ces symboles, le livre savant et curieux du P. Allegranza, *Spiegazione e Riflessioni sopra alcuni sacri Monumenti antichi di Milano*, Milan, 1757, in-4°.

292. C'est une observation qui n'avait pas échappé au savant cardinal F. Borromée, dans son traité *de Pictura sacra*, imprimé dans les *Symbolæ Litterariæ* de Gori, t. VII, p. 14.

293. Dans un *Mémoire sur les pierres sépulcrales des Catacombes chrétiennes de Rome*, qui fait partie du tome XIII des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*; *voyez* p. 205-206.

294. Les témoignages sur ce point d'antiquité ecclésiastique ont été recueillis par Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, p. 569; par le P. Allegranza, *Monument. sacr. di Milano*, p. 117-118; et surtout par le P. Ans. Costadoni, dans sa dissertation intitulée: *del Pesce, simbolo di Gesu Cristo, presso gli antichi Cristiani.*

295. Eckhel, *Doctrin. Numor. veter.*, t. VI, p. 441, sqq.

296. Fabretti, *Inscript.*, p. 378, n° XXXI.

297. Les témoignages ecclésiastiques, sur ce point d'antiquité, ont été recueillis par M. Henrichsen, dans sa dissertation *de Phœnicis Fabulâ apud Græcos, Romanos et populos orientales*; Hauniæ, 1825, p. 25-26.

298. *Voyez* l'article savant et curieux consacré au

Phénix dans le livre du docteur Münter, évêque de Seeland, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, part. II, 91-97.

299. Le texte des *Actes de Sainte Cécile* est rapporté par Boldetti, *Osservazioni*, p. 359.

300. Fabretti, *Inscript.*, p. 277 n° 168; Buonarotti, *Vetri antichi*, tav. XXIX, 2.

301. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 215.

302. Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, n° XV, p. 549.

303. Idem, *ibid.*, c. V, n° 216, p. 384.

304. Lupi, *Epitaph. Sever. Martyr.*, p. 58.

305. Au sujet de ces figures de *Cheval*, si souvent représentées sur les monuments funéraires du christianisme, voyez une *lettre* du P. Lupi, dans ses *Dissertazioni*, t. I, p. 257-259.

306. *Voy.*, à ce sujet, mes *Monuments inédits d'Antiquité*, *Achilléide*, p. 96, 1).

307. Les preuves de ce fait sont exposées dans mon *Mémoire sur les pierres sépulcrales des Catacombes*, t. XIII, des *Mém. de l'Académ.*, p. 210-217.

308. Mazois, *Ruines de Pompeï*, part. I, pl. XXII, fig. 2, p. 41.

309. Boldetti, *Osservazioni*, etc, p. 373; voyez-en d'autres exemples, *ibid.*, p. 361, 362, 363, 366; ajout. Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, n° 163, p. 576, et c. X, n° 474, p. 736.

310. Boldetti, *ibid.*, p. 372.

311. Idem, *ibid.*, p. 370; Muratori, *Thes.*, p. 1908.

312. Idem, *ibid.*, p. 376.

313. Idem, *ibid.*, p. 28; Remondini, *Dissertazioni*, p. 88.

314. Idem, *ibid.*, p. 386; *Att. di Corton.*, t. IV, p. 39.

315. Idem, *ibid.*, p. 316; Muratori, *Thes*, p. 963, n° 4.

316. Lupi, *Epitaph. Sever. Mart.*, p. 55, 114; Vermiglioli, *Iscriz. Perug.*, p. 403.

317. Muratori, *Thes.*, p. 1839, n° 7.

318. Lupi, *Epitaph. Sev. Mart.*, p. 28-29.

319. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 319; Lupi, *Epitaph.* etc., p. 22, 29, 30.

320. Gruter, p. 648, n° 2; Orelli, *Inscript. latin. sel.*, n° 4207

321. Galeotti, *Mus. Odescalch.*, t. II, tab. 11; Lupi, *Epitaph.*, etc., p. 50.

322. Fabretti, *Inscript.*, c. VIII, n. LX, p. 574.

323. Idem, *ibid.*, n° CII, p. 587; *voy.* plus haut, p. 111-112.

324. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 495.

325. Idem, *ibid.*, p. 496-7, tav. I, n' 1, 2, 3, 4.

326. Les témoignages originaux concernant la découverte du tombeau de Marie, ont été recueillis par l'abbé Cancellieri, dans son savant traité *de Secretar. Basilic. Vatican.*, t. II, p. 995-1000.

327 Pers., *Satyr.* II, v. 70; cf. Interprett. *ad h. l.*

328. Lucret., V, 232; Arnob., IV, 21; VII, 32; voy. Biscari. *Ragionamento sopra gli antichi trastulli de' Bambini*, p. 15, sgg.; Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 499.

329. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, p. 54.

330. Idem, *ibid.*, t. II, p. 22.

331. S. Hieronym., *in vit Pauli.* : *Cur et mortuos vestros* AVRATIS *obvolvitis* VESTIBVS?

332. Boldetti. *Osservazioni*, etc., p. 501.

333. Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 170, 188.

334. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 503, tav. III, n' 22, 23, 24.

335. *Apud* Cang. *Glossar. med. Latinit.*, v. Pecten. *Voyez* d'ailleurs, sur cet usage ecclésiastique du *Peigne*, l'*Hierolexicon* de Macri, au mot *Pecten*, t. II, p. 191.

336. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 297 : « E in diverse tombe di questo ed altri cimiterj ho rinvenuto

» capelli ora discioiti, ora in varj acconcj disposti, seconda » la diversita degli usi in quei tempi. »

337. Idem, *ibid.* p. 297-8, tav. 1, ni 3, 4, 5, 6 et 8.

338. *Voyez*, à ce sujet, Bingham, *Origin.*, l. XXIII, c. III, § 22; Middleton, *Antiquitat.*, p. 105; mais surtout Bottari, *Pittur. e Scultur.*, t. III, p. 67-68, et Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 524-525.

339. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 298, tav. 1, n° 7.

340. Cette lampe se voit à la galerie de Florence; elle est gravée dans le recueil des *Lucerne antiche* de Bellori, p. III, tav. 31, et dans l'ouvrage de Foggini, *de Roman. Itiner. D. Petr.*, p. 485; *voyez* l'explication qu'en ont donnée Maffei, *Verona illustr.*, t. III, p. 59; Mamachi, *de' Costum. de' primi Cristiani*, l. 1, c. 1, § 4. et, en dernier lieu, l'abbé Polidori, *sulle Immagini dei SS. Pietro e Paolo*, p. XXIV, sgg.

341. Cette lampe m'a été donnée par l'antiquaire romain Michel. Fossati, qui l'avait trouvée lui-même en place dans un tombeau de *Corneto*. *Voyez* dans le *Bullet. dell'Instit. archeol.*, Decembr. 183 , p. 177-180, des détails intéressants sur la découverte opérée en 1834, d'un petit cimetière chrétien faisant partie de l'ancienne nécropole étrusque de *Vulci*, où des *lampes* étaient placées sur le couvercle de chaque sarcophage.

342. Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni Frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiterj di Roma*, Firenze, 1716, in-4°, p. 1-XXVII et 1-283, tav 1-XXXI. C'est un chef-d'œuvre d'érudition et de critique, et, sous tous les rapports, un des plus beaux livres de la science moderne.

343. *Mus. S. Clement.*, t. IV, p. 192, sqq.

344. Consultez, à ce sujet, l'ouvrage du P. Marangoni, *Storia dell' antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato*, Sancta Sanctorum, Roma, 1747.

345. S. Augustin., *de Trinit.*, l. VIII, c. 4 et 5, *Oper.*, t III : Quâ fuerit ille (Christus) facie nos penitus ignoramus.... nam et ipsius Dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate VARIATVR et FINGITVR; quæ tamen una erat, quacumque erat.

346. S. Augustin., *de Hæresib.*, c. VII; cf. Ael. Lamprid., *in Alexandr. Sever.*, § 29. Voyez mon *Discours sur les types de l'Art du christianisme*, p. 15-24.

347. Cette pierre fait partie de l'ancienne collection Lajard, maintenant possédée par mon respectable ami, M. le marquis de Fortia d'Urban.

348. La *Lettre* d'Eusèbe à Constantin se trouve dans le *Recueil des Conciles* de Labbe, t. VII, colonn. 493, sqq

349. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. II, tav. LXX, p. 42.

350. Idem, *ibid.* t. I, tav. XXI-XXV; voyez Sickler, *über die Entstehung der christlichen Kunst*, dans l'*Almanach aus Rom*, 1810, p. 179-180.

351. Idem, *ibid.*, t. I, tav. XLIII.

352. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 21 et 64.

353. Telles que celle de la *Basilica Siciniana* (S. Andrea *in Barbara*), gravée dans l'ouvrage de Ciampini, *vetera Monim.*, t. I, tab. LXXVI, p. 245. *Voyez*-en d'autres, *ibid.*, t. II, tav. XXVII, t. III, tav. XIII, XIV, XXX; et dans l'*Hist. de l'Art*, de d'Agincourt, *Peint.*, pl. XVI, 1, 2, 3.

354. Sickler, *Almanach aus Rom*, taf. II, nos 5 et 6.

355. S. Augustin., *de Trinitat.*, l. VIII, c. 8, t. III, colonn. 870 : *Neque enim novimus* FACIEM *Virginis Mariæ.*

356. S. Ambros., *de Virgin.*, l. II, c. 2 : Ut ipsa corporis FACIES simulacrum fuerit mentis, FIGVRA PROBITATIS.

357. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. CLXXX.

358. Idem, *ibid.*, t. III, tav. CLIII, 1; et CLXXXI, 1.

359. Un de ces verres est publié par Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 202, tav. 7, n° 21.

360. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. I, tav. XXXVIII.

361. *Voyez* mon *Discours sur les types de l'Art du christianisme*, p. 34.

362. Basnage, *Histoire de l'Église*, l. XIX, c. I, § 1; l. XX, c. III, § 7 et 10.

363. S. Augustin., *in Genes.*, c. 22; *voyez* sur ce passage de saint Augustin les observations du savant cardinal Borgia, dans son docte et curieux traité *de Confess. Vatic.*, p. CXXIV.

364. S. Augustin., *de Consens. Evangel.*, l. I, c. 16: *Quòd* PLVRIBVS LOCIS *simul eos* (Apostolos) *cum illo* (Christo) PICTOS *viderent*.... *in* PICTIS PARIETIBVS. Ce passage, rapporté aussi par le cardinal Borgia, *de Confess. Vatic.*, p. CXXV, suffirait seul pour détruire toutes les allégations, d'ailleurs si contraires à la vérité historique, que les écrivains protestants se sont permis d'élever contre l'existence des *images peintes* dans les églises du premier âge du christianisme.

365. Euseb., *Histor. Eccles.*, l. VII, c. 18.

366. Sur l'authenticité de ces *Actes*, rédigés d'abord en grec, et, à ce qu'on croit, par Eusèbe, Fuhrmann, *de Baptism. Constantin.*, t. II, p. 68, sqq.; puis, traduits en latin et abrégés, *voyez* la discussion savante et lumineuse à laquelle s'est livré l'abbé Polidori, *Sulle Immagini dei SS. Pietro e Paolo*, p. XLIV-LIII.

367. Hadrian. I *Epistol. ad Imp. Constant. et Iren.*, Concil. Nic. II, Act. II, dans les *Act. Concil.*, t. IV, colonn. 81-82.

368. Ces deux faits sont cités par Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 75.

369. Sur cet ancien portrait, voyez les témoignages recueillis par Foggini, *de Roman. D. Petri Itiner.*,

§ xx; Borgia, *de Confess. Vatic.*, p. cxxv-cxxvii; Garampi, *de Numm. arg. Benedict.* III, p. 119-125.

370. Ces monaïques ont été décrites ou publiées par Ciampini, *Veter. Monim.*, t. I, p. 196 et 202, t. II, tab. xliv, xlvii et lii.

371. S. Hieronym., *Comment. in lib. Jon.*, c. iv: *Et revera in ipsis vasculorum cucurbitis..... solent* Apostolorum imagines *adumbrari.*

372. Buonarotti, *Vetri antichi*, tav. x, xi, xii, xiii, xiv, xv, xvi, p. 75, sqq.

373. Boldetii, *Osservazioni*, etc., p. 191, 192, 193, 194, 197, 201, 202, 212.

374. Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. clxxxxvii, clxxxxviii. Il se trouve encore deux de ces portraits sur verre dans Fontanini, *ad* Anastas. Biblioth., t. II, p. 247, et un troisième dans Mamachi, *Origin. et Antiquit. christ.*, t. II, p. 322.

375. Ce verre est tiré du recueil de Bottari, t. III, tav. clxxxxvii, n. 9.

376. Buonarotti, *Vetr. antich*, p. 99.

377. Voyez mon *Discours sur les types de l'Art du christianisme*, p. 44, 2).

378. Boldetti, *Osservazioni*, etc., p. 298; Bottari, *Pittur. e Scult.*, t. III, tav. clxvi.

379. Guattani, *Memor. Enciclop.*, t. I, p. 159; *Camere Esquiline disegn. ed illustr.* da Ant. de Romanis, p. 20-21.

380. Bottari, *Pittur. et Scult.*, t. I, tab. xlv, xlvi.

381. Idem, *ibid.*, t. II, tav. cxxx.

382. Idem, *ibid.*, t. III, tav. clxxx.

383. Idem, *ibid.*, t. III, tav. clxi.

384. Buonarotti, *Vetr. antich.*, tav. xvii, 1; xx, xvi, 2; xxix, 2, xiv, 1; xviii, 2 et 3; xxi, 1.

FIN.

JUN 1 1933

LIBRARY OF CONGRESS
0 028 097 092 A